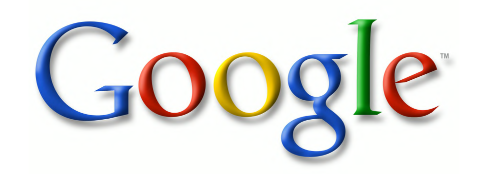


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

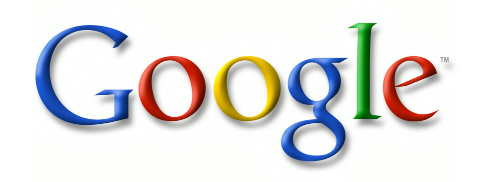
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

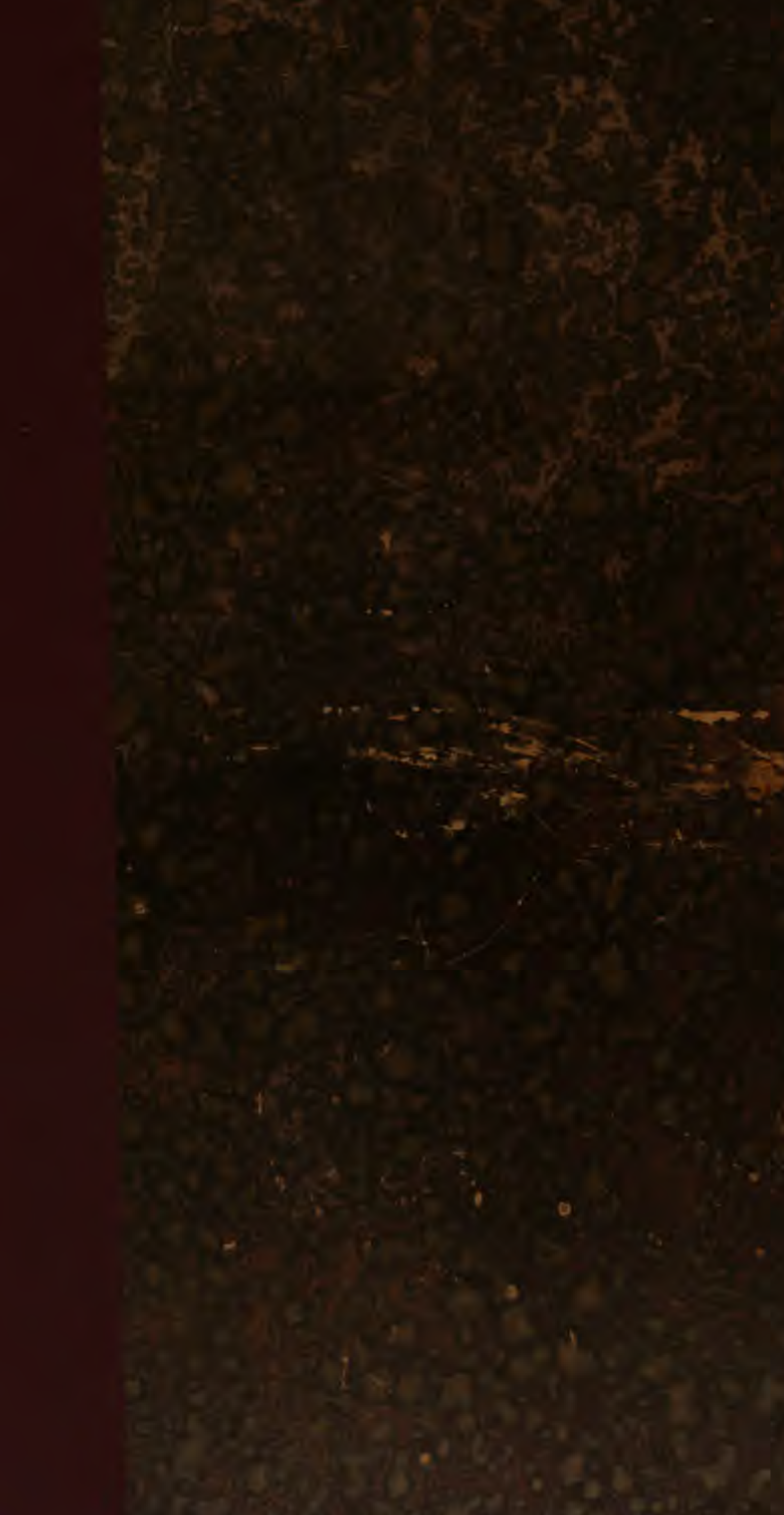
Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

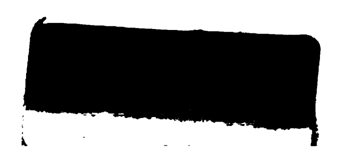
+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`



Kohler Art Library
Univers[illegible] - Madison
2[illegible]
[illegible] Art
[illegible]
Madison, WI [illegible]706-1479



GALERIE

DU

MUSÉE NAPOLÉON.

TOME DIXIÈME.

10

68,016

GALERIE

DU

MUSÉE NAPOLÉON,

PUBLIÉE PAR FILHOL, GRAVEUR,

Et rédigée par LAVALLÉE (JOSEPH), *Secrétaire perpétuel de la Société phylotechnique, des Académies de Dijon et de Nancy, de la Société royale des Sciences de Gothingue, etc.*

DÉDIÉE

A S. M. L'EMPEREUR NAPOLÉON I.er

TOME DIXIÈME.



PARIS,

Chez Madame Veuve FILHOL, Éditeur, rue de l'Odéon, N.° 35.

DE L'IMPRIMERIE DE GILLÉ.

1815.



Kohler Art Library

WC30
+G15
v.10

SUITE
DU COUP-D'ŒIL GÉNÉRAL
SUR
LES DIVERSES ÉCOLES D'ITALIE,
DEPUIS
MICHEL-ANGE ET RAPHAEL.

NOUS avons vu, dans le volume précédent, qu'indépendamment des dispositions particulières que les Modénois semblent apporter en naissant pour l'art de la peinture, l'imitation constante du style de Raphaël et la présence des chefs-d'œuvres du Corrège, portèrent l'école de Modène à un haut degré de splendeur. Il nous reste à citer encore quelques hommes qui l'illustrèrent.

DE ce nombre fut Nicolò dell' Abate. C'est de lui qu'Augustin Carrache, dans son enthousiasme poétique, a dit, dans un sonnet, qu'il possédait la

*

sagesse de Raphaël, le terrible de Michel-Ange, la vérité du Titien, la noblesse du Corrège, la composition du Tibaldi et la grâce du Parmesan. Cet éloge est exagéré sans doute; mais en le réduisant à sa juste valeur, on reconnaîtra toujours dans les ouvrages qu'il a laissés à Modène et à Bologne, un homme d'un mérite supérieur. La France pourrait elle-même en fournir la preuve, si ses ouvrages y eussent été plus respectés. On sait qu'à l'âge de quarante ans, il y fut appelé par le Primatice, pour l'aider dans les grands travaux que le roi Charles IX lui avait ordonné d'exécuter à Fontainebleau. Il y exécuta, en cinquante-huit tableaux, sur les dessins du Primatice, toute l'histoire d'Ulysse. On l'y voyait encore en 1740. Cette Odyssée fut abattue, et la connaissance en serait entièrement perdue, si elle n'eût été gravée par Van Thulden, élève de Rubens.

NICOLO, ou Niccolino, comme l'appelle quelquefois Lanzi, ne revit point l'Italie; mais il y laissa une longe postérité dell' Abate, qui soutinrent longtems la gloire de ce nom dans la peinture; car ce nom était celui de sa famille : et il ne prit point, comme quelques personnes l'ont cru, ce surnom pour plaire au Primatice, qui en effet était abbé. Son frère, Piètro Paolo dell' Abate, se distingua comme peintre de batailles. Ses meilleurs tableaux se voyaient à Modène, dans la galerie ducale. Son

fils, Giulio Camillo, le suivit en France, et demeura inconnu à l'Italie; mais un fils de celui-ci, nommé Ercoli, est devenu presque aussi célèbre que son aïeul. Son tableau des Nôces de Cana, que l'on voyait à Modène, est un magnifique ouvrage. Malheureusement, sa vie licencieuse nuisit à son talent; tantôt elle le plongea dans une déplorable incurie, tantôt elle le réduisit, pour satisfaire à ses besoins, à travailler à la hâte. Sa réputation s'en ressentit, et la muse vénale du Marino ne réussit pas à la rétablir. Au reste, le plus important de ses ouvrages, était dans la salle du conseil, où il eut pour rival le Schedone. Son fils, Piètro Paolo dell'Abate, eut également de la renommée. Il hérita de la manière de son père, mais non de son génie.

Un célèbre Modénois fut encore Lelio Orsi. Il était de Reggio, ville de l'état de Modène, et fut plus connu en Italie sous le nom de Lelio de Novellaro. On peut juger de l'éminence de ses talens, par le nom des célèbres peintres que l'on a prétendu avoir été ses maîtres. Les uns l'ont donné pour élève au Corrège; d'autres ont voulu qu'il se fût formé d'après Michel-Ange; quelques-uns enfin, d'après Jules-Romain. Il est certain, malgré toutes ces versions, que l'on n'a jamais su parfaitement quel fut le maître assez heureux pour avoir fait don à l'art d'un homme d'un aussi grand mérite. Mais

cette incertitude qui fait varier entre tant de peintres célèbres, lorsqu'il s'agit de lui trouver un professeur, dépose en faveur de son talent; car on ne s'inquiéterait pas assurément de connaître dans quel atelier se serait formé un homme médiocre. Quoiqu'il en soit, personne n'approcha plus qne lui de la grâce dú Corrège, et ne l'imita mieux dans l'empâtement des couleurs et dans le charme des têtes de femmes et d'enfans. Malheureusement, la majeure partie de ses fresques a péri, et l'on peut juger combien on doit les regretter par celles que l'on conserve à Modène, dans le palais occupé jadis par les ducs. Ses tableaux sont extrêmement rares dans cette ville et dans l'Etat, parce que le peu qu'il en composa sont en grande partie passés à l'étranger. Il en est un à Bologne dans la maison de M. Armano. La réputation de peintres qui lui furent bien inférieurs, s'est étendue plus loin que la sienne, parce qu'il voyagea peu, et ne s'éloigna presque point de Reggio et de Novellara.

On voit, d'après les travaux des hommes que je viens de citer, que la décadence paraît être loin encore de Modène, tandis qu'elle commençait déjà à se faire apercevoir dans les autres écoles de l'Italie; et ce qui l'empêcha de s'y faire sentir autant qu'ailleurs, c'est que l'école de Modène eut le bon esprit de s'attacher aux exemples des Carraches.

lorsque les Carraches eux-mêmes étaient réduits à lutter ailleurs contre les invasions du mauvais goût. C'est à tort cependant que le Malvasia compte Bartolomeo Schedone, cet illustre modénais, parmi les élèves des Carraches. C'est peut-être au contraire le dernier des Modénais dont le style se soit formé sur celui de Raphaël, et bien plus encore sur celui du Corrège. On peut s'en convaincre par son tableau représentant San Geminiano ressuscitant un enfant, ouvrage que l'on voit à la cathédrale, et que les yeux les plus exercés pourraient prendre pour une production du Corrège. Cette ressemblance se trouve dans presque tous les tableaux du Schedone. Les historiens sont d'accord à cet égard. Il eût été à désirer que cet habile homme eût dessiné plus correctement, et qu'il eût mieux entendu la perspective. Son coloris est plus sombre dans ses tableaux de chevalet que dans ses fresques; mais partout ses figures sont d'un grand caractère. Il est malheureux que plusieurs de ses tableaux aient poussé au noir. Cela vient des mauvaises *imprimitures* dont l'on se servait à l'époque des Carraches. Ses Saintes Familles et ses petits sujets de dévotion sont extrêmement précieux. La cour de Naples est riche en productions de ce peintre. Il travailla moins qu'il n'aurait pu faire. La funeste passion du jeu l'enlevait au travail. Les pertes considérables qu'il y fit anéantirent sa fortune, et le chagrin qu'il en

conçut le conduisit au tombeau à l'âge de cinquante-six ans.

Giacomo Cavedone, Giulio Secchiari et Camillo Gavasseti, modénais habiles, appartiennent indubitablement à l'école des Carraches; et l'on pourrait presque les regarder comme les premiers introducteurs à Modène du style de ces célèbres maîtres. Après la mort des Carraches, les élèves fameux qu'ils avaient laissés continuèrent à instruire la jeunesse de Modène. Ce qui ajouta encore au crédit dont les Carraches jouirent dans cette ville, ce fut l'empressement que les ducs François I.er et Alphonse IV mirent à n'appeler que des peintres formés par ces grands artistes, pour travailler à l'embellissement de leurs palais et aux décorations des fêtes qu'ils donnaient. La galerie de ces princes devint une des plus belles de l'Europe à cette époque, et les églises de Modène s'enrichirent de tableaux d'un mérite supérieur. Le Guide et le Guerchin fournirent aussi des sujets excellens à Modène, entre autres le Lana, élève du dernier, dont l'on admire encore aujourd'hui dans l'église *del Voto* un tableau représentant Modène délivrée du fléau de la peste, ouvrage admirable en effet par la composition, le dessin, la vigueur du coloris, la parfaite harmonie et l'originalité des caractères. On peut citer encore dans la foule d'hommes de mérite que Modène a

possédés, et dont la liste serait trop longue, on peut citer, dis-je, le Stringa, homme supérieur par la fécondité de ses idées, la vivacité de son esprit, l'habileté de son pinceau; mais quelquefois exagéré dans les ombres et dans les trop longues proportions des figures. Son école imitatrice de ses défauts, plus que de ses beautés, eût amené la décadence à Modène, si elle y eût joui de plus de prépondérance. Mais il semble que le bon goût se soit plu à rester fidelle à ce petit Etat, par reconnaissance de la manière brillante dont tous les arts du dessin y furent constamment cultivés. Je dis tous, car la peinture de genre y parvint également à un degré de gloire très-élevé; et cette nation si recommandable par son aptitude à tous les travaux enfans du génie et de l'esprit, compte avec orgueil ses peintres de paysages, de caprices, d'architecture, de portraits, parmi les hommes les plus illustres en ce genre que l'Italie a produits.

Ce fut aussi à la porte de Modène, c'est-à-dire à Carpi, que les travaux en *Scagliola* prirent naissance. Guido del Conte en fut l'inventeur. On sait que la bâse de cette composition est la sélénite pulvérisée, et mélangée avec des couleurs. Cet amalgame que l'on délaye dans une colle préparée à cet effet, acquiert en séchant la dureté de la pierre, et est susceptible du plus beau poli. On voit encore

à Carpi deux autels de cette matière, exécutés par l'inventeur de ce procédé. Il se perfectionna dans la suite, et on l'employa à faire des colonnades, des tombeaux, des corniches, des autels de la plus grande magnificence. Le Musée ducal de Modène possède entr'autres deux écrains de ce marbre factice, exécutés par le Leoni, et qui sont vraiment admirables. Guido del Conte fit plusieurs élèves, dont l'intelligence perfectionna sa découverte, entre autres le Gavignani et les deux Griffoni père et fils; mais de tous les artistes en ce genre, le plus digne d'attention sans doute fut Gio. Massa Sacerdote. Il reste de ses productions en *scagliola* extrêmement précieuses.

On reconnaît à cette découverte même, que si l'amour des beaux-arts fut un don que la nature sembla faire spécialement à l'Italie, elle en fut plus libérale encore pour Modène; et l'on pourrait dire qu'à cet égard, cet Etat est à l'Italie, ce que l'Italie est au reste de l'Europe. Il est certain que l'amour des arts est la passion des Modénais. D'après ce caractère national, d'après cette disposition générale des esprits à embrasser vivement tous les objets susceptibles d'exercer le génie, d'après ce sentiment du beau que l'on apporte à Modène pour ainsi dire en naissant, il n'est pas étonnant que les effets de la décadence y aient été moins sensibles qu'ailleurs.

Il eût été difficile aux artistes d'en imposer aux amateurs par le prestige des innovations, par un clinquant sans solidité, par une exécution indiscrètement rapide, par un fracas apparent de figures hasardées, parce qu'à Modène le titre d'amateur était inséparable de celui de connaisseur et que rien n'accélère davantage la corruption du goût, que ces hommes qui se croient amateurs parce qu'ils ont de l'argent pour acheter, et que leur ignorance rend facilement dupes de la médiocrité, toujours prompte à se vanter pour parvenir à vendre, et de la cupidité toujours empressée à produire pour vendre plus souvent. Tel fut, comme nous l'avons vu ailleurs, la cause de la décadence à Venise, à Rome, à Florence. A Venise, parce que la puissance du commerce ayant multiplié les fortunes particulières, l'opulence éprouva suivant l'usage le besoin du luxe, et que personne n'ignore que le luxe n'amène pas toujours la sagacité nécessaire pour distinguer le beau d'avec le brillant. A Rome, parce que la longue succession des papes ayant peuplé pour ainsi dire cette ville de familles princières, la décoration des palais devint à la longue un des attributs de la grandeur, et qu'alors l'orgueil dut se complaire davantage dans la profusion que dans le choix. A Florence, parce que le titre de mécène ayant été constamment le plus flatteur pour l'amour-propre toscan, les protecteurs mirent leur vanité bien plus à mettre en crédit

les hommes que leur caprice leur faisait adopter, qu'à juger si le mérite répondait à l'éminence de leur protection; et du moment qu'il s'établit une ridicule et ambitieuse rivalité entre les protecteurs, il est difficile que les protégés, pour plaire à leurs patrons, ne foulent pas aux pieds tout ce que peuvent admirer les autres mécènes, par cette seule raison que ce n'est pas le leur, et l'on sent aisément combien il est facile que, dans un tel ordre de choses, le goût soit souvent la victime sacrifiée. L'art, dans sa marche, ne rencontra point de semblables écueils dans les murs de Modène. Des fortunes moins gigantesques, des vœux plus modérés, des prétentions moins ambitieuses, offrirent au mauvais goût moins de ressources, et cette école resta debout au milieu des ruines de toutes les autres.

L'Amour de la nouveauté, le sordide amour du gain, l'esprit de bizarerie et de caprice, l'ignorance des acquéreurs et le silence timide des véritables connaisseurs, ne sont pas toujours les causes de la décadence dans les arts; les préjugés d'école l'amènent également : c'est un vice funeste que l'école des Carraches eut le grand art d'éviter. Ils ne furent point exclusifs dans leur manière d'enseigner et n'éteignirent point le génie dans les grands hommes qu'ils formèrent, en les asservissant à une seule et unique manière d'envisager le beau, et en les forçant à voir

la nature sous la même face qu'ils l'apercevaient. Lanzi fait un rapprochement ingénieux de cette méthode des Carraches avec celle des Campi; par exemple, à Crémone. « Les Carraches, dit-il, étaient tout trois » excellens dessinateurs et aspirèrent constamment à » conserver cette réputation. Ils habitaient ensemble, » et étaient unis par la plus tendre amitié plus encore » que par les liens du sang; enfin, ils étaient les » chefs d'une académie qu'ils tenaient sans cesse en » haleine, dont le but était bien moins d'étudier les » différentes manières des peintres, que de raisomer » philosophiquement sur les différens effets de la » nature; d'où il arriva, ajoute-t-il plaisamment, » que les ouvrages qui en sortirent ne furent ni » *fils*, ni *petit fils*. Les Campi au contraire, n'aspi- » rèrent pas toujours à l'excellence de l'art; ils ne » vécurent point ensemble; ils ne se réunirent point » pour former un corps d'académie méthodique et » régulière. Séparés les uns des autres, chacun tenait » son école à part, où le maître, il faut le dire, » enseignait à ses élèves bien moins l'art de la » peinture que celui d'imiter sa manière particulière. » Ainsi, tandis que le Dominiquin, le Guide, le » Guerchin et tant d'autres habiles hommes formés » à l'école des Carraches, portèrent au loin l'origi- » nalité, la nouveauté et la variété des styles qui » leur étaient propres, les élèves des Campi ne se » distinguèrent qu'en imitant le plus qu'il leur fut

» possible le style de leurs maîtres individuels, et
» comme l'homme est le même partout, ajoute Lanzi
» en terminant ce parallèle, il en fut de cette école
» comme de beaucoup d'autres d'Italie ; c'est-à-dire,
» que les successeurs des premiers élèves des Campi
» ne connaissant d'autre mérite que celui de les
» copier servilement, laissèrent éteindre leur génie
» et leur industrie par ce métier, et que, tandis que
» les successeurs des Carraches ne peignaient pas un
» tableau sans préparer des cartons, sans faire des
» modèles en cire et sans dessiner leurs figures
» d'après nature, les successeurs des Campi faisaient
» tout de pratique, et ne prenant presque jamais
» la peine de faire d'esquisses ni d'études d'après
» nature, ils plaçaient et arrangaient leurs figures au
» hasard, ou comme la fantaisie le leur indiquait.

On doit vraiment déplorer cet esprit de secte dont les ravages furent aussi funestes à la peinture dans Crémone que la secte de Procaccini le fut à Milan, celle de Piètre de Cortone à Florence, de Lanfranc à Rome, du jeune Palma à Venise. Je dis qu'on doit le déplorer, parce que les Campi avaient, aussi bien que les Carraches, tout ce qu'il fallait pour fonder une école mémorable. Les trois frères, Giulio, Antonio et Vicenzo Campi, et leur cousin Bernardino Campi, méritèrent leur célébrité. Giulio se forma sous Jules Romain, et puisa dans

ses leçons ce grand caractère de dessin, cette connaissance parfaite du nud, cette abondance d'imagination, cette magnificence d'architecture, cette facilité à traiter toutes sortes de sujets qui le distinguent. L'étude de Raphaël et de l'Antique à Rome, celle du Titien, du Pordenone et du Sojaro, corroborèrent encore ces qualités précieuses; mais il en résulta cet inconvénient, qu'il n'eut jamais un style bien déterminé. Antonio Campi, fut tout à-la-fois architecte, graveur, littérateur, et historien même, puisque l'on a de lui une chronique de Crémone, enrichie d'une foule de planches gravées par lui. Comme peintre, on vante son tableau de la Nativité, et celui de l'Apôtre des nations ressuscitant un mort, que l'on voit dans l'église de Saint-Paul à Milan. Ce temple et celui de Saint-Sigismond, sont le théâtre de la gloire des Campi; mais c'est aussi là que l'on peut reconnaître qu'Antonio est moins soigné dans les fresques que dans les tableaux à l'huile. Admirateur du Corrège, il a souvent cherché à en imiter la grâce et quelquefois il y a réussi. Il eut des défauts remarquables : par exemple, pour rendre ses figures sveltes, elles sont souvent effilées. Pour faire parade de science dans le raccourci, il l'a employé hors de place. Dans les figures robustes, il est souvent maniéré, et tombe dans la pesanteur. Son dessin n'est pas toujours correct, il ne fut pas non plus exempt de bizarrerie,

et on lui reproche quelques caricatures mal-adroitement placées dans des sujets graves ; on ne peut disconvenir malgré cela que ce fut un homme de génie, mais qu'il ne sut pas toujours régler. Vincenzio Campi se distingua dans le portrait et dans la représentation des fruits ; mais dans les tableaux d'histoire il n'égala pas ses frères, si ce n'est dans la couleur. Il réussit beaucoup mieux dans les petites figures que dans les grandes, et l'on cite six petits tableaux qu'il avait peints sur ardoise, qui furent vendus trois cents *ducatons*, somme considérable pour ce tems.

ÉCOLES

GÉNOISE ET PIÉMONTAISE.

Dans le rapide coup-d'œil que nous venons de jeter sur la plupart des plus célèbres écoles d'Italie, nous avons remarqué dans toutes à-peu-près les mêmes causes de la décadence, qui ternit un peu plutôt ou un peu plus tard, l'éclat dont toutes brillèrent; décadence dont plusieurs ne se sont encore relevées que faiblement. Nous avons vu que l'amour exagéré des richesses, en s'emparant presqu'à la même époque des chefs d'école, leur fit, par un sentiment d'avidité, accaparer toutes les grandes entreprises, sans calculer que le tems leur manquerait pour les traiter dignement et d'une manière honorable pour l'art et convenable à leur gloire; que cette avarice les accoutuma à travailler à la hâte, et à considérer avec plus d'estime, non ce qui était bien fait, mais ce qui était rapidement fait; que ne pouvant suffire à tant de travaux, ils se firent aider souvent par des jeunes gens, dont l'inexpérience et

le défaut d'études déshonoraient les ouvrages que le maître leur commandait, ne leur payait qu'à vil prix, et ne rebutait jamais, parce que leur funeste approbation donnée à des ouvrages toujours médiocres et souvent mauvais, accélérait pour eux-mêmes l'époque où ils devaient recevoir les sommes énormes attachées à ces grands travaux. Que pour aveugler le public sur les défauts inséparables de ces exécutions hatives, ils fascinaient sciemment son esprit par des doctrines fausses et réussissaient à corrompre son goût; que ce même esprit se perpétua dans les écoles où les élèves héritaient de l'avidité de leurs maîtres, s'attachaient servilement à l'imitation de leur manière, laissaient de côté ce que leurs ouvrages avaient d'estimable pour ne copier que leurs défauts, qu'ils exagéraient encore trop souvent; que les princes et les grands, toujours protecteurs de l'art, mais ne s'y connaissant pas toujours parfaitement, concouraient sans le vouloir à accélérer la décadence. D'abord, par le désir de jouir promptement des grands ouvrages qu'ils commandaient, ce qui ne faisait qu'aiguillonner les peintres à travailler plus vîte; ensuite, par la magnificence avec laquelle ils payaient, ce qui ne faisait qu'irriter la cupidité.

Maintenant, il ne nous reste plus qu'à faire connaître succinctement à nos lecteurs, deux écoles d'Italie bien moins fréquemment citées que les écoles

de Michel-Ange, de Raphaël, du Corrège, du Vinci et des Carraches; mais qui ne méritent pas cependant de rester dans l'oubli, parce qu'elles ont produit des hommes supérieurs. Je veux dire, les écoles génoise et piémontaise.

L'ECOLE génoise s'est inscrite plus tard que les autres écoles d'Italie sur la liste de la gloire; mais aussi, ses progrès furent plus rapides qu'ils ne le furent chez les autres. Ce n'est pas que la peinture ne fût connue dans la Ligurie très-anciennement, puisqu'il existe à San Domenico, à Gênes, un tableau daté de 1368. On pourrait en citer de plus anciens encore, que l'on voyait à Savone et dans plusieurs autres villes de la rivière de Gênes; mais celui de 1368, est le premier sur lequel on trouve une date et le nom de l'auteur, *Franciscus de Orbeto*. Je ne rapellerai point ici une foule d'autres peintres plus ou moins barbares qui succédèrent à ceux-là, et laissèrent pendant un siècle au moins, la peinture dans le même état. Ce fut vers la fin du 15.e siècle que parut Ludovico Bréa, né à Nice, et que les historiens regardent en général comme le fondateur de l'école génoise. Il s'illustra depuis 1483 jusqu'en 1513. Il règne une sécheresse désagréable dans ses ouvrages. Il conserve le mauvais goût des fonds d'or, lorsque partout ailleurs on y a renoncé; enfin, dans plusieurs parties de l'art, il est au-dessous des autres

maîtres de cette époque ; mais il l'emporte souvent sur eux par la beauté des têtes et la vivacité des couleurs que le tems n'a pas détruits ; ses compositions sont sages, ses draperies assez bien ajustées, ses mouvemens agréables. Sa timidité l'empêcha de traiter de grandes machines, mais il réussit bien dans les tableaux de petite proportion, et l'on place parmi ses chefs-d'œuvres en ce genre son Massacre des innocens, que l'on voit à Saint Augustin, et un Saint Jean que possédait la ville de Savone, et qui lui fut commandé par le cardinal de La Rovère.

JUSQUES-LA, la peinture à Gênes n'avait été professée que par des étrangers, et il semblait que les Liguriens eussent peu de goût et d'aptitude pour cet art; mais peut-être cette apparente apathie venait-elle de ce qu'on n'avait pas su jusques là éveiller leur émulation. En 1513, Octavien Fregose est élu doge. Ami et protecteur des arts, ce prince appelle à Gênes Gio. Giacomo, sculpteur lombard, et Carlo del Mantegna, peintre habile, qu'il ne faut pas confondre avec André Manteigne, qui était de Padoue, et ne vivait plus à cette époque. Le succès que Carlo obtint par ses leçons, semblerait incroyable, remarque Lanzi, si l'on n'en jugeait par les nombreux travaux de ses élèves. Ainsi Carlo agrandit ce que le Bréa avait fondé. L'histoire de cette école, qui depuis ne fut plus interrompue, a été écrite en deux volumes par

deux hommes d'un mérite distingué. On doit le premier à Raphaël Soprani, d'une famille patricienne, qui a écrit la Vie des génois professeurs de dessin, et a conduit cette histoire jusqu'en 1667, dans laquelle il a fait entrer des notices sur les peintres étrangers, dont les travaux ont concouru à l'embellissement de cette ville superbe. Le second volume appartient au chevalier Charles Ratti, secrétaire de l'académie ligurienne. Ce savant a fait d'importantes corrections à l'ouvrage de Soprani, et a suivi dans ce second volume la succession des peintres gênois jusqu'à nos jours. Gênes possède également un Guide en deux petits volumes, où sont compris non-seulement tous les tableaux dignes de l'attention des étrangers à Gênes, mais encore tous ceux que l'on peut voir dans l'état. Pier Francesco Sacchi, de Pavie, vint dans le même tems à Gênes. C'est le plus anciennement connu de cette famille des Sacchi, féconde en artistes. Alors l'école génoise commença à trouver dans les nationaux des hommes dignes d'honorer l'art. Deux jeunes gens, Antonio Semmi, et Teramo di Zogli, parurent avec éclat. Ils travaillèrent souvent ensemble, et dans leur martyre de Saint André, que l'on voit dans l'église de ce nom, l'on reconnaît que l'art a déjà fait de grands pas. Les figures ne sont encore que d'une médiocre proportion, mais les têtes ont du caractère, le dessin a de la grâce, et la couleur est harmonieuse. Quand ils travaillèrent séparés,

les tableaux du Teramo tiennent un peu plus du gothique que ceux de Semmi, qui, dans une Déposition de croix surtout, que l'on voyait aux Dominicains, se rapproche beaucoup du beau siècle dont l'aurore commençait à luire. On cite aussi comme un des chefs-d'œuvres de la fin de cette époque barbare, deux tableaux d'un moine Franciscain, nommé Fra Simone da Carnuli, représentant l'Institution de l'Eucharistie, et la Prédication de Saint Antoine, que possédait son couvent à Voltri. Ces tableaux se ressentent encore de la sécheresse de cette époque, mais l'architecture et la belle dégradation de la perspective y font un effet si magique, que le célèbre André Doria, désirant faire cadeau de ces peintures au roi d'Espagne, en fit offrir une somme considérable; mais les habitans de Voltri se refusèrent à toute espèce d'arrangement, et s'obstinèrent à les conserver.

SUR ces entrefaites, les désastres de Rome dispersèrent la belle école de Raphaël; et tandis que Jules Romain, le Pelegrino, le Gaudenzio, le Polidoro et nombre d'autres fugitifs furent porter leurs talens à Mantoue, à Milan, à Modène, à Naples, Périn del Vaga vint à Gênes chercher un asile et de l'occupation. Il eut l'avantage d'y être généreusement accueilli par le prince Doria, qui le chargea de la décoration du palais magnifique qu'il avait hors de

la porte de Saint-Rommaso, et il y travailla pendant plusieurs années. Non-seulement il y exécuta par lui-même la plus grande partie des peintures à fresque et à l'huile que l'on y admire, mais encore il y présida à toutes les décorations, soit extérieures, consistant en marbres précieux, soit intérieures, telles que les stucs, les dorures, les arabesques, les grotesques, etc.

On retrouve dans cet immense travail le goût qui avait présidé aux loges du Vatican, auxquelles Perin del Vaga avait eu tant de part sous la direction de Raphaël. L'on mit alors en question, à ce que Lanzi nous apprend, si Perin del Vaga s'était montré plus Raphaélesque dans le palais Doria que Jules-Romain dans celui du duc de Mantoue. Ce qu'il y a de certain, ajoute-t-il, c'est que l'on y remarque différens sujets tirés de l'Histoire romaine, tels par exemple que ceux de Coclès et de Scévola, que l'on croirait avoir été composés par Raphaël; qu'il en est de même pour plusieurs groupes d'enfans, et plus encore pour la guerre des Titans contre les Dieux, représentée dans un *sofite* où l'on croit retrouver en armes les mêmes personnages que l'on a déjà vus dans le Banquet fameux peint par Raphaël dans le palais Chigi à Rome. Si parmi tant de sujets de ressemblance, la grâce et l'expression n'ont pas tout-à-fait le même degré de supériorité que l'on remarque

dans les ouvrages du maître par excellence, il ne faut pas oublier, dit encore le même historien, que Perin del Vaga, aussi bien que Jules-Romain, penchait par principes et par goût à imiter dans le nud Michel-Ange plus que Raphaël.

PERIN DEL VAGA laissa dans le palais Doria quelques ouvrages imparfaits, qui furent terminés soit par le Pordenone, soit par Becafumo. Il composa aussi à Gênes quelques tableaux d'église, et des maîtres célèbres se plurent également à enrichir cette ville en y envoyant quelques-unes de leurs plus belles productions, parmi lesquelles le fameux Saint-Etienne de Jules-Romain, que possède aujourd'hui la France, doit tenir le premier rang.

CE fut sur tant de beaux modèles que se forma l'école génoise, et elle en profita si bien, que l'on ne trouve dans aucune école d'Italie un passage aussi rapide de la barbarie du quatorzième siècle à l'imitation des grands peintres romains. Tout concourait, au reste, à l'apparition de ce phénomène dans cette superbe cité. D'abord, le génie d'un peuple naturellement spirituel et industrieux, ensuite l'énorme richesse des grands, toujours prodigues de leur or quand il s'est agi de l'embellissement des temples de la religion et de la splendeur de leurs palais, qui par leur grandeur, leurs ornemens, leurs tapis-

series et leurs meubles somptueux et précieux, le cèdent à peine aux palais des souverains; et la meilleure du grand nombre et de la grande puissance de ces encouragemens, c'est que l'école génoise est, de toutes les écoles d'Italie, celle dont les peintres qui l'ont illustrée ont été le moins connus au-dehors, parce que les travaux nationaux ont occupé toute leur vie. Mengs pense que c'est celle où l'on peut compter le plus de peintres à fresques vraiment supérieurs. Il n'est point, dit-il, de temples et de palais d'une certaine antiquité où l'on ne trouve en ce genre des travaux admirables, et il s'étonne que l'air de la mer auquel cette ville est exposée, n'ait apporté aucune altération à la fraîcheur de tant de belles peintures. Il est certain que cette école l'emporte par la couleur sur toutes les autres, la vénitienne exceptée. Elle a dû cet avantage, d'abord à Perin del Vaga, et ensuite aux flamands qu'elle paraît avoir beaucoup étudiés. Elle s'est en général peu attachée au beau idéal; elle a préféré choisir ses modèles dans la nature. Ainsi, l'on remarque dans ses productions plus de vigueur, de force, d'énergie, que de délicatesse et de grâce. Son talent s'est constamment mieux développé dans les grandes machines que dans les tableaux de moyenne proportion. Les peintres génois sont moins poètes que les vénitiens, mais ils ont mieux respecté les convenances et les costumes. Lanzi en trouve la cause

dans le grand nombre d'hommes lettrés et instruits et de nobles qui ont professé la peinture à Gênes. Elle dut cet avantage au Paggi, qui écrivit un ouvrage pour établir la noblesse de l'art de la peinture, et qui obtint un décret du gouvernement par lequel il est dit, que la peinture peut être exercée par les nobles génois, et qu'elle est faite pour ajouter un lustre de plus à la haute naissance.

Deux frères aidèrent puissamment à cette grande révolution, que les exemples de Perin del Vaga avaient opérée dans l'école génoise, ce furent Lazaro et Pantaleo Calvi, fils d'un Agostino assez bon peintre dans l'ancien style, et qui le premier avait eu le bon esprit de supprimer dans ses tableaux les fonds d'or. Habiles à modeler les figures et à composer des grotesques, ils décorèrent avec beaucoup de talent les façades des palais Spinola et Palavaccini. Mengs trouve que plusieurs de leurs ouvrages pourraient être attribués à leur maître Perin del Vaga et lui feraient honneur. Il est vrai qu'il avait été à leur égard libéral en dessins et en cartons, qui leur furent d'un grand secours dans leurs compositions. Une foule de jeunes gens, stimulés par cet exemple, s'adonnèrent à la peinture et y réussirent. Le développement rapide de leurs talens, éveilla tout les serpens de la jalousie et de l'envie dans le cœur de Lazaro Calvi. Ces honteuses et viles passions

le conduisirent au crime, et ce monstre eut recours au poison pour se débarrasser de Giacomo Bargone, celui d'entre les jeunes gens dont il redoutait apparemment le plus la rivalité. Il n'employa contre les autres que la calomnie, et chargea la nombreuse cabale qu'il était parvenu à se faire, de ravaler et de déprécier tout ce qui sortait de leurs mains. Malheureusement, les talens de ce misérable secondaient la noirceur de son âme, et son tableau de la Nativité, qu'il exécuta dans l'église des nobles Centurions, en concurrence avec Andrea Semini et Luca Cambiaso, fut un de ses chefs-d'œuvre et l'une des plus belles productions de cette époque.

A Lazzaro Calvi succédèrent les frères Andrea et Ottavio Semini, qui n'eurent de maître à Gênes que leur père, Antonio Semini; mais qui, comme lui, étudièrent beaucoup Perino del Vaga. Le désir de connaître les sublimes productions de Raphaël les engagea à se rendre à Rome. Ils y firent de profondes études d'après lui et les monumens antiques. De retour dans leur patrie, ils furent appelés à Milan, où ils peignirent souvent ensemble et séparément. Leurs ouvrages tiennent beaucoup de l'école romaine du premier temps. Andrea Semini surtout conserva une sorte de sécheresse dans ses contours, ainsi qu'on peut le voir dans le tableau de la Nativité qu'il fit pour l'église de Saint-François de Gênes.

OTTAVIO SEMINI s'attacha davantage à l'imitation fidèle du style de Raphaël, et la belle fresque représentant l'Enlèvement des Sabines, qu'il exécuta au palais Doria, fut tellement admirée, que J.C. Procaccini la crut de ce grand peintre. Après avoir travaillé pour les grands de Gênes, il retourna à Milan, où il termina ses jours. On voit de lui, dans cette ville, la chapelle entière de Saint-Girolamo dans l'église de S. Angelo, où l'on admire particulièrement la pompe funèbre qui accompagne le saint au tombeau.

LUCA CAMBIASO, connu aussi sous le nom de Luchetto, de Gênes, ne sortit point de sa patrie pour étudier, et ne fréquenta aucune autre école que celle de son père Giovanni Cambiaso, grand admirateur du Perino del Vaga et du Pordenone. Il lui fit d'abord copier des dessins du Mantegna; et, après lui avoir appris à modeler, il le conduisit au palais Doria, en lui montrant les admirables peintures qui le décoraient comme le complément des leçons qu'il pouvait lui donner.

NÉ peintre, il avait à peine quinze ans qu'il commença à produire des ouvrages, et promit alors qu'il deviendrait le plus grand artiste de son tems. Prompt dessinateur, il exécutait ses pensées avec une vélocité extrême. Il les peignait avec la même promptitude; et l'Armenini affirme l'avoir vu peindre avec deux

pinceaux, et d'une touche non moins franche, et peut-être plus hardie quc le Tintoret.

La quantité innombrable de ses dessins peuple les cabinets de tous les amateurs. On les distingue tous par leur extrême facilité, le grandiose de la composition, et la fécondité extrême de l'imagination.

Le Cambiaso a peut-être traité, en dessins, cinq cents fois le sujet de la *Fuite en Egypte;* pas un ne se ressemble, et tous sont charmans.

Un homme doué d'une si prodigieuse facilité né dut point avoir de style proprement dit; la possibilité d'exprimer, avec ses crayons ou ses pinceaux, tout ce qui se présentait à sa pensée, ne lui permit pas de donner à ses ouvrages un cachet distinctif; aussi ses peintures portent-elles différens caractères qui ne pourraient laisser supposer qu'elles sont du même artiste. A l'appui de cette opinion, Lanzi, au nombre des plus beaux ouvrages de Luca Cambiaso, cite le martyre de Saint Georges, qu'il exécuta à Gênes pour l'église du même nom, tableau remarquable par la belle expression de ce martyr et des assistans, par la composition et la force du clair obscur; ensuite un tableau où il représente Saint Benoît avec Saint Jean-Baptiste et Saint Luc, qui paraît être de Perino del Vaga ou de Raphaël; enfin la superbe

fresque qu'il exécuta au palais dit l'Impériale, où il représenta dans la voûte l'Enlèvement des Sabines, ouvrage cité par Mengs comme une des plus belles fresques qu'il eût vues après celles du Vatican.

Philippe II, informé des talens du Cambiaso, le manda à sa cour pour être employé aux peintures de l'Escurial. Comme il avait vainement sollicité auprès du pape une dispense pour épouser sa belle-sœur, il profita avec empressement de cet ordre, dans l'espérance qu'il obtiendrait du saint père, par le crédit du roi d'Espagne, ce qu'il désirait si ardemment. Mais n'ayant pu rien obtenir, il en mourut de chagrin, à l'âge de cinquante-huit ans, laissant imparfaits les travaux qu'il avait commencés dans la grande voûte de l'Escurial.

Gio. Batista Castello, ami du Cambiaso et son disciple, plus communément connu sous le nom du Bergamasque, s'acquit de même, à cette époque, beaucoup de renommée. Conduit fort jeune à Gênes par Aurelio Buso, qui l'y abandonna, il y serait peut-être mort de misère s'il n'eût trouvé, dans la noble famille des Pallaviccini, des protecteurs qui le recueillirent dans son malheur, et lui procurèrent les moyens d'aller continuer ses études à Rome. Il en revint architecte, sculpteur et peintre habile. Il travailla beaucoup pour les églises et les seigneurs de Gênes.

Il passa ensuite à Madrid, où il devint peintre de la cour. Il y vécut fort âgé, et laissa deux fils, *Granello* et *Fabricio*, qui ont été ses élèves et ont exécuté plusieurs ouvrages dans la salle du chapitre de Saint-Laurent, à l'Escurial.

Des élèves de Luca Cambiaso, Lazzaro Tavarone est le seul qui ait soutenu la gloire de son école. Il accompagna son maître en Espagne. Après sa mort, possesseur de ses dessins, comblé d'honneurs et de biens, il revint à Gênes et travailla pour les églises et les palais des seigneurs. Il fut chargé des peintures de la tribune du dôme, où il représenta les saints protecteurs de Gênes, ouvrage qui fut regardé comme le plus beau et le plus parfait qu'il eût fait pour le public. Il peignit de même, sur la façade de la Douane, un Saint Georges tuant le Dragon, ce tableau lui mérita de grands éloges.

A cette époque, vécut à Gênes *Cesare Corte*, de *Pavie*; mais ses talens le firent moins remarquer que la captivité où il mourut, pour avoir émis plusieurs erreurs en matières religieuses.

Mais un peintre digne des plus grands éloges est *Bernardo Castello*, élève d'*Andrea Semini*. Son tableau de la Vierge et Sainte-Anne, qui se voit dans l'église de Saint-Mathieu, est un des plus beaux

ouvrages que nous ayons vus dans cette ville, et paraît sortir des pinceaux d'André del Sarto. Gênes est rempli de ses travaux. Il travailla peu pour les étrangers. Déjà fort âgé, il fut appelé pour l'exécution d'un des tableaux de Saint-Pierre de Rome ; mais, comme il se disposait à ce voyage, il mourut âgé de soixante-douze ans. Il eut trois fils, dont le seul, Valerio Castello, est digne de remarque, nous en parlerons plus loin.

Un des élèves les plus renommés de Bernardo Castello, fut Simone Barabbino. Il exécuta, pour l'église de l'Annunziata, un tableau qui fut mis en parallèle avec ce que Castello avait fait de plus beau; mais, peu en réputation auprès de ses concitoyens, il alla chercher à Milan les honneurs que sa patrie lui avait refusés. Il y travailla, avec succès, pour les palais et les églises; mais s'étant adonné au commerce, au lieu de richesses, il y trouva sa ruine, et mourut dans une prison.

Gio Batista Paggi, noble de naissance, fut entraîné à la profession de peintre par son génie, et malgré les oppositions de son père. Il avait reçu une très-brillante éducation, lorsqu'il fut dirigé dans ses premières études par le Cambiaso, et prit sous lui le sentiment du beau, en dessinant en clair obscur, les plâtres des statues et des bas-reliefs antiques. Le

grand et long usage du crayon le conduisit, presque sans peine, à l'art de colorer; et la sagacité de son esprit lui fit apprendre, sans autre secours que celui des livres, l'architecture et la perspective. Il commençait à se faire un nom, lorsqu'un duel, dont les suites furent malheureuses, le força à s'expatrier. Il se retira à Florence, où il séjourna pendant vingt ans; et la protection qu'il trouva dans cette cour lui procura l'avantage de se perfectionner et de devenir célèbre. C'était l'époque où l'école du Cigoli était si fameuse. Enfin, le Paggi fut rappelé dans sa patrie. Il en était sorti élève, il y revint maître, et précédé d'un nom déjà fameux. Il contribua à ramener les bons principes dans l'école génoise, où la décadence commençait à se faire sentir, comme je l'ai dit plus haut. Il sut la rappeler à la nécessité du dessin, qu'elle négligeait, pour ne s'attacher qu'à la couleur. Non seulement il prêcha d'exemple par ses ouvrages; mais même, pour l'instruction de la jeunesse, il composa un livre intitulé : *Diffinizione o sia Divisione della Pittura*, qu'il fit imprimer en 1607.

La force et la vigueur n'étaient pas absolument le partage de ce grand peintre; mais il possédait excellemment la grâce et la délicatesse; ce qui souvent l'a fait comparer au Baroche et au Corrége. Il se distinguait aussi par la noblesse de ses figures. Il a laissé à Florence plusieurs de ses tableaux d'un mérite

supérieur, entr'autres, sa Sainte Catherine de Sienne, qui délivre un condamné ; on le voit dans le cloître de S. Maria Novella, et il passe pour le meilleur de ceux qui y sont exposés ; mais surtout sa Transfiguration à S. Marco est admirable. Dans ce dernier, il semble avoir acquis le nerf et la vigueur qu'on lui désire dans beaucoup d'autres ouvrages. La Chartreuse de Pavie possède également trois beaux tableaux de ce peintre. Il fut appelé à Paris et à Madrid ; mais l'amour de la patrie eut la préférence, et Gênes le revit dans ses murs. C'est là que dans les temples et les galeries l'on peut juger de son mérite. Ses tableaux d'autel à Saint-Bartolommeo et son Massacre des Innocens chez le prince Joseph Doria, sont des chefs-d'œuvres.

Son retour avait rétabli le bon goût et les bons principes. Il fonda une école brillante qui, après lui, se partagea en deux branches. L'une retint son nom, et l'autre prit celui du Fiasella, qui, dans sa jeunesse, avait eu le Paggi pour maître, et avait ensuite passé dix ans à Rome avant de revenir à Gênes.

Un des plus célèbres élèves du Paggi, fut Giulo Benso, remarquable par son grand talent pour peindre l'architecture et les perspectives. Son tableau, à l'Annonciade de Guasto, est admirable, et fut loué

par le Colonna et le Mitelli, qui se sont singulièrement distingués en ce genre.

CASTELLINO CASTELLO honora également l'école du Paggi par sa correction et son élégance. Son tableau de la Pentecôte à l'église de Spirito Santo, a de la réputation. Ce fut, au reste, un des plus habiles peintres de portraits à cette époque. Vandick voulut être peint par lui, et le peignit à son tour; cette faveur, accordée par un aussi grand peintre, accrut infiniment l'opinion que l'on avait déjà des talens du Castellino. C'est à lui que l'on doit les portraits des poètes Chiabrera et Marino, dont les vers louangeurs le récompensèrent de sa peine. Il eut un fils, nommé Nicolo, dont les talens ne dégénèrent pas de la gloire de son père. Sinibaldo Scorza, habile paysagiste, fut également formé dans l'école du Paggi. On le croirait, à voir ses tableaux, élève du Berghem et des meilleurs Flamands. Le Castiglione, habile peintre d'animaux, était également élève du Paggi. Il eut encore d'autres élèves qui parvinrent à la célébrité, tels que Gio Domenico Cappellino, et Domenico Piola, dont le talent pour la peinture passa jusqu'à sa troisième génération.

L'ÉCOLE du Fiasella ne fut pas moins riche en peintres habiles. Le Fiasella s'était perfectionné, pendant son séjour à Rome, en étudiant les ouvrages

des grands maîtres. Mais cette étude même l'empêcha peut-être d'être original. Il réussissait parfaitement dans les grands sujets. Il dessinait correctement et suivait, à cet égard, l'école romaine de préférence à toute autre. Ses têtes avaient beaucoup de vie ; il était bon coloriste ; mais on pourrait dire qu'il n'avait pas proprement de style à lui. Il était tour à tour imitateur de Raphaël, du Caravage, d'Annibal Caracche, et surtout du Guide. Un de ses plus beaux tableaux se voit aux Augustins de Gênes. Il y a représenté le corps de Saint Paul, ermite, découvert par Saint Antoine, abbé, et pour lequel un lion creuse un tombeau; ouvrage étonnant, dit Lanzi. Ses madones sont recherchées.

Il laissa une longue postérité d'élèves, dont un de ses çousins, Gio Batista Casone, ou Carlone, selon l'Orlandi, commence la liste, et dont les talens furent peu connus à Gênes, parce qu'il s'expatria de bonne heure. On trouve ensuite un noble génois, Gio Paolo Oderico, dont les tableaux sont remarquables par la couleur, la diligence du pinceau, et le choix des formes. Le Soprani dit que ses tableaux sont dignes d'être conservés avec soin dans les galeries et dans les collections. Deux autres de ses élèves lui firent également honneur, Francesco Capuro, dont les tableaux sont rares à Gênes, parce qu'il passa presque toute sa vie à la cour de Modène;

et Luca Saltarello, jeune homme de la plus haute espérance, mais qui mourut à Rome à la fleur de son âge, par un excès d'étude et de travail.

GRÉGORIO DE FERRARI illustra également cette école; mais il secoua de bonne heure les entraves que le style du Fiasella mettait à son génie. Il fut à Rome, où il se pénétra long-tems de la manière du Corrége, et en rapporta le goût à Gênes. Il réussit mieux dans les tableaux à l'huile que dans les fresques. On lui reproche d'être faible dessinateur; mais il est l'égal des Vénitiens pour l'imagination, pour la beauté des chairs, la force, l'éclat, et la vérité de la couleur. Il décora beaucoup de palais à Gênes, et notamment le palais Balbi. Turin et Marseille furent également le théâtre de sa gloire.

VALERIO CASTELLO lui fut supérieur. Il renonça également de bonne heure au genre de Bernardo, son père, et de Fiasella, qui tous deux lui avaient donné des leçons; et, admirateur du Procaccini à Milan et du Corrége à Parme, il parvint, par ces deux études, à se composer un style à lui. Son jugement sain dans l'art de composer, la magie de son clair obscur et de son coloris, la vérité de l'expression, le brillant, la solidité de son pinceau, doivent lui faire pardonner son dessin peu correct. Ses fresques ont été mises souvent au-dessus de celles du Carloni.

Il travailla quelquefois avec un de ses condisciples, Gio Maria Mariani d'Arcoli. On conserve avec soin de celui-ci, dans la galerie de Florence, un Enlèvement des Sabines.

QUELQUES élèves, sortis de l'école du Sorri, Siénois et émule du Paggi, figurèrent aussi avec éclat dans l'école ligurienne. On voit à Saint Siro, à Gênes, un tableau de ce maître, représentant une Déposition de Croix. C'est une répétition de celle qu'il composa pour l'église d'Araceli, à Rome. Gênes dut au Sorri ses trois peintres les plus illustres, les Carloni et le Strozzi. Les deux Carloni, dont le plus jeune survécut cinquante ans à l'aîné, achevèrent de se former dans l'école du Passignano. L'éloge, vraiment extraordinaire, que Lanzi fait des travaux exécutés par ces deux frères à l'église de l'Annonciation de Guastato est tel, que, d'après le témoignage de cet historien, on ne devrait pas balancer à regarder ces deux frères comme les plus grands peintres de l'Italie. On doit ce magnifique monument à la piété et aux richesses des nobles Lomellini. Les deux Carloni peignirent en entier les trois nefs de cette magnifique église. Ils représentèrent, dans celle du milieu, toute l'histoire de Jésus-Christ, depuis l'adoration des mages jusqu'à son ascension. Dans l'un des bas côtés différens actes des apôtres, et dans l'autre divers sujets de l'Ancien Testament. Lanzi célèbre la

richesse et la nouveauté des compositions, la beauté et la vivacité des têtes, l'admirable relief des contours et l'éclat du coloris. Il avoue n'avoir vu nulle part, en Italie, un art aussi parfait dans la couleur. La pourpre, le saphir, l'émeraude, n'ont pas plus d'éclat ni de transparence, dit-il, que le rouge, le bleu, le vert, employés par ces peintres. Il convient cependant que ceux qui comparent ces teintes avec celles de Raphaël, du Corrége et d'André del Sarto, y trouvent un peu plus de crudité; mais, quant aux autres moyens de plaire en peinture, il affirme qu'on ne peut les égaler. Le plus habile de ces deux frères fut Gio Batista, qui poussa sa carrière jusqu'à quatre-vingt-cinq ans, sans éprouver aucune altération. Lanzi craint que tout le monde n'ajoute pas foi aux éloges qu'il donne à ce peintre étonnant, et dont les ouvrages furent nombreux; mais il est certain que ceux qui les auront vus ne le démentiront pas, et s'étonneront comme lui que ces deux frères, et surtout le dernier, n'aient pas joui d'une plus grande réputation

Le troisième élève de Sorri, dont la supériorité de talens mérite d'être distinguée, fut Bernardo Strozzi, plus connu sous le nom du Capucin Génois ou du Prêtre Génois. Il quitta le cloître pour avoir soin de la vieillesse de sa mère et de l'éducation de sa sœur. Après la mort de l'une et le mariage de

l'autre, il refusa de rentrer dans le cloître ; mais il y fut contraint, et passa trois ans en prison. Il parvint à s'échapper et s'enfuit à Venise, où il termina ses jours. Ses tableaux sont rares, mais précieux. Son Saint Thomas examinant les plaies du Christ, que l'on voit dans la galerie du palais de Brignole, est un tableau admirable. Il eut plusieurs élèves de mérite.

Un autre Génois, qui ne dut rien qu'à lui-même, fut Gio. Andrea Ansaldo. Il ne fut élève ni du Paggi, ni du Sorri, ni d'aucun autre habile homme ; mais devint artiste par ses seules dispositions ; car l'on ne peut pas présumer qu'un aussi médiocre peintre que Orazio Cambiaso aie pu le pousser si loin. Ce peintre était de Voltri. Il rivalisa avec Giulo Benzo. Cette rivalité fut telle, qu'il en résulta un duel entr'eux. A côté du chœur de l'Annunciade, peint par Benzo, on voit la coupole de l'Ansaldo. L'humidité a considérablement gâté cette fresque ; mais on peut juger encore de son mérite par quelques parties moins endommagées. Parmi ses nombreux travaux à fresque, soit dans les églises, soit dans les palais, il faut distinguer sur-tout celle du palais Spinola, à Saint-Pierre d'Aréna, où il a représenté les exploits militaires du général de ce nom, dont le courage et les talens ont rendu cette maison si fameuse. Parmi ses tableaux à l'huile, son chef-d'œuvre est son

Saint Thomas, qui baptise trois rois; tableau aussi harmonieux que remarquable, par la vigueur du dessin et la beauté de l'architecture.

Il forma de bons élèves, entr'autres Orazio di Ferrari. Il réussit mieux dans la peinture à l'huile que daus les fresques. Giovacchino Assereto, Giuseppe Badaracco, Gio. Batista Bajardo, illustrèrent également cette école. Mais tous ces peintres, et beaucoup de leurs condisciples, périrent par la peste en 1657. Badaracco avait suivi la manière d'Andrea del Sarto; cependant la mémoire de ce peintre est presque éteinte à Gênes. Lanzi a vu un de ses tableaux chez un seigneur de Novi; il représente Achille à Sciros; il est sous la date 1654. A cette époque, ce peintre avait abandonné le style d'Andrea, pour suivre celui des Génois.

Gênes fut féconde en peintres de portraits. Nombre de Flamands y séjournèrent long-tems; mais le fondateur de l'école en ce genre fut le Corte, élève du Titien. Les principes en furent propagés par le Borzone, peintre estimé par Guido Reni. Il faut le compter aussi parmi les bons peintres d'invention. Son plus grand mérite est la vérité et l'expression des têtes. Le choix n'en est pas toujours heureux, mais les draperies sont toujours simples et bien jetées; et si l'on ne lui retrouve pas toujours

dans l'effet général la force du Guerchin, il plaît cependant à l'œil. Ses meilleurs tableaux sont au Saint-Esprit. Il eut plusieurs habiles élèves, parmi lesquels on compte ses deux fils; mais tous ces jeunes gens furent moissonnés par la peste de 1657.

SINIBALDO SCORZA et Gio. Benedetto Castiglione, jouirent d'une grande réputation à Gênes; le premier pour le paysage, le second comme peintre d'animaux. Sinibaldo est comparable aux meilleurs Flamands, et il leur est supérieur dans les petites figures dont il orna ses paysages. Il fut encensé par les poètes de son tems, et surtout par le Marini; mais l'on sait assez que les éloges ne coûtaient rien à ce poète adulateur, et ses vers n'ont jamais rien prouvé en faveur du talent de ceux qu'il célébrait. Ce peintre servit la cour de Savoie pendant les guerres entre les Piémontais et les Génois. A la paix, il revint à Gênes. Ses ennemis, en l'accusant d'attachement pour les Savoyards, le rendirent suspect au gouvernement génois. Il fut exilé pour deux ans, qu'il passa tantôt à Massa, tantôt à Rome.

CASTIGLIONE éprouva moins de traverses. Il fut le plus grand peintre d'animaux que l'Italie ait possédé, si l'on en excepte le Bassano. Lanzi prétend que la différence que l'on peut mettre entre ces deux peintres est celle qui existe entre Théocrite et

Virgile, considérés comme poètes bucoliques ; c'est-à-dire, que le premier est plus simple, et le second plus docte et plus élégant. On voit plusieurs de ses tableaux dans la galerie d'Agostino Lomellino, ancien doge, parmi lesquels sont la Création des animaux, leur entrée dans l'arche, et le retour de Jacob avec ses serviteurs et ses nombreux troupeaux. Ce sont des répétitions très-belles des mêmes sujets, qu'il avait traités au palais de Brignole Sale, et que l'on ne peut voir sans admiration.

Cette peste de 1657 porta un grand dommage à l'école génoise, puisqu'elle fit périr non-seulement les maîtres, mais encore tous les jeunes gens qui donnaient de hautes espérances. Malgré ce désastre, l'école génoise se ressentit moins que toute autre de la décadence qui, depuis nombre d'années, affligeait l'Italie, et dont elle ne s'est pas encore relevée aujourd'hui. Il ne faut pas se le dissimuler ; tous les arts italiens se sont ressentis, plus ou moins, de cette décadence. Si elle fut plus marquée dans la peinture, la poésie, la sculpture, l'architecture, n'en ont pas été exemptes. Si Gênes en fut plus à l'abri, c'est que son école commença beaucoup plus tard que celle des autres, et qu'en conséquence l'émulation y jouissait encore de toute sa force, et, pour prendre un grand essor, ne s'attachait qu'aux beaux modèles, tandis qu'ailleurs les systèmes d'école et les opinions

orgueilleuses des maîtres corrompaient les idées, et que tout était bon aux yeux des élèves, pourvu que leurs tableaux fussent payés très-cher. Il est bien aisé de concevoir que, du moment où la peinture et la sculpture devinrent un commerce, le goût dut être entièrement perdu. Ce qui soutint encore l'école génoise à un certain degré d'élévation, ce furent les énormes richesses de ses habitans, et les nombreuses familles patriciennes et illustres. Gênes est célèbre par ses palais; pendant long-tems les nobles, pour les décorer, furent obligés d'avoir recours aux étrangers. Quand l'école fut une fois formée, les travaux à faire étaient encore immenses; et l'on sent aisément que les peintres nationaux, pour empêcher qu'ils ne leur échappassent, durent constamment veiller à conserver le goût intact, en se modelant sur les grands maîtres de Florence, de Rome et de Venise, bien plus que sur les maîtres modernes, qui, dans ce tems, occupaient les trompettes de la Renommée. Cela n'empêcha pas cependant que les principes et les erreurs de Pietre de Cortone n'y trouvassent quelques imitateurs. Le Maratte y eut également quelques élèves. On y compte parmi ceux-ci Andrea Carloni, d'une famille célèbre en peinture; mais, tourmenté de la manie de travailler à la hâte, il dégénéra bientôt dans la manière de Cortone. Domenico Parodi fut plus fidèle au bon genre, et fut tout à-la-fois sculpteur, architecte et

peintre. La culture des lettres avait orné son esprit et perfectionné son goût. C'était sur l'antique qu'il avait formé son dessin. Il étudia d'abord à Venise, et la maison Durazzo possède de lui plusieurs excellentes copies d'après les grands maîtres vénitiens. Il a quelquefois suivi le style du Maratte, comme on peut le voir dans son superbe tableau de Saint François de Sale aux Philippins; mais le plus souvent il a imité la manière du Tintoret et du Paul Veroneze. Le salon du palais Negroni est son ouvrage le plus célèbre. C'est l'avis de plusieurs professeurs que Gênes ne possède rien de supérieur. Son frère, Batista Parodi, fut également un très-habile peintre. Il fut élevé à l'école vénitienne, et vécut long-tems à Milan et à Bergame. Dominique eut aussi un fils qui s'établit à Lisbonne, et se distingua dans la peinture de portraits.

L'Abbé Lorenzo Ferrari est également compté parmi les peintres élégans de cette époque, aussi bien que Bartolommeo Guidobono, et quelques autres, dont la liste serait trop longue. Ce qui a soutenu l'école génoise à un certain degré d'élévation, ce fut la fondation d'une académie, dont l'origine date du commencement du siècle dernier. Rien ne fut négligé pour assurer tout à-la-fois l'utilité et la magnificence de cet établissement. On la logea dans un superbe palais. Les marbres, les plâtres, les

modèles les plus précieux et les plus capables de former le goût des jeunes gens, furent acquis à grands frais dans toute l'Italie et réunis dans les salles de cette académie. On y appela pour professeurs non-seulement les peintres génois susceptibles de bien enseigner, mais encore les peintres étrangers qui jouissaient de quelque réputation. Telles sont, en général, les causes qui ont éloigné la décadence de l'école génoise ; et cependant, c'est une de celles qui conserve encore quelqu'espérance de maintenir en Italie l'art de la peinture dans un certain éclat.

Le Piémont a joui beaucoup plus tard que les autres Etats d'Italie des avantages de la peinture. La paix est nécessaire aux arts. La position du Piémont le rend trop souvent victime de la guerre pour que son séjour puisse plaire aux artistes. Ce ne fut donc, pendant très-long-tems, que des étrangers qui, en passant, exercèrent leurs talens à Turin, et dans les autres villes du Piémont et de la Savoie ; et quoiqu'en général les souverains de ce pays aient protégé les arts, ce n'est guère que dans les tems modernes qu'il s'y est formé une sorte d'école. Cependant on retrouve dans le Piémont des traces anciennes de l'art de la peinture. Il paraît que, dès le commencement du quatorzième siècle, un élève du Giotto, nommé George, de Florence, travailla au château de Chambéri en 1314 et à Pinarolo en 1325.

On trouve également dans le baptistaire de la même ville des peintures d'un nommé Jean, dont le pays n'est pas connu, sous la date de 1343. On trouve encore dans différentes villes du Piémont quelques peintures de cette époque, exécutées dans le style de Giotto, mais dont les auteurs sont anonymes. Parmi ces peintures, il faut placer une image de Notre-Dame connue sous le nom de la Consolée, et qui est en grande vénération à Turin. En 1414, le duc Amédée VIII fit venir de Venise un peintre nommé Gregorio Bono pour faire son portrait. Il l'exécuta sur bois. Selon toute apparence, le peintre retourna après dans sa patrie; l'histoire des arts à Turin n'en fait plus mention. Un Français, Nicolas Robert, travailla aussi pour cette cour depuis 1463 jusqu'en 1477. Il faut que ces ouvrages aient péri, car on n'en trouve plus de vestiges. Lanzi présume que ce ne fut simplement qu'un peintre de mignature, ou un enlumineur de livres. Il reste encore dans l'église Saint Augustin de Turin quelques peintures de 1488. Si l'on veut avoir des détails plus circonstanciés sur ces peintres, il faut consulter les notes que M. le comte Durando a ajoutées à son Traité sur les beaux arts, qu'il a publié en 1778. M. Della Valle a traité le même sujet dans les préfaces des tomes X et XI du Vasari. Le savant auteur des *Notices patriotiques* donne également quelques renseignemens sur ces peintres anciens, ainsi que le Nouveau Guide de

Turin, par M. de Rossi. Au reste, si l'on retrouve peu de ces anciennes peintures en Piémont, c'est que la cour s'y est montrée plus jalouse qu'ailleurs de substituer des tableaux modernes aux tableaux anciens. Les premiers peintres qui méritèrent de la considération furent le Macrino, natif de Madio et citoyen d'Albe, et le Brea, de Nice. Le Macrino avait une grande vérité dans les figures, un fini parfait dans toutes les parties. Il était assez bon coloriste. On voit, à la Chartreuse de Pavie, un tableau d'autel représentant Saint Ugo et Saint Sirus, ouvrage assez estimable. Asti et Albe possèdent quelques tableaux de lui, ainsi que le palais du prince à Turin. Giorgio Soleri marche avec distinction après lui; on ne connaît pas le maître dont il fut l'élève. On voit encore de ses tableaux à Alexandrie. Il se perfectionna à Verceil et vécut depuis à Casal, où il fut professeur dans l'institution du célèbre Caccia, dit le Mont-Calvo, qui enseigna la peinture dans le Mont-Ferrat, et lui donna un grand éclat. Le Mont-Ferrat fut successivement gouverné par les Paleologhi, et ensuite par les Gonzaghe. C'est une raison de penser que ce pays fut souvent fréquenté par les plus célèbres artistes de ce tems. Le Vasari rapporte que Gio. Francesco Carotto travailla beaucoup pour Guillaume, marquis de Mont-Ferrat, et dans l'église de Saint Dominique à Casal. Quelques habiles artistes lui succédèrent dans cette ville, et leurs ouvrages s'y

voient encore. On sait d'ailleurs que les princes souverains du Mont-Ferrat possédèrent une belle collection de marbres et de peintures, qui depuis fut transférée à Turin pour l'ornement des palais du roi et ses maisons de campagne. Il n'est donc pas étonnant que les arts aient constamment fleuri dans cette partie du Piémont plus qu'ailleurs.

Le Moncalvo, ainsi nommé par le long séjour qu'il fit dans cette ville, natif, au reste, de Monta-Bone, et dont le véritable nom était Guglielmo Caccia, fut l'un des peintres qui illustra le plus cette école. Aucun nom ne se présente plus souvent aux voyageurs instruits qui parcourent cette contrée de l'Italie supérieure. Il commença sa carrière à Milan et à Pavie; mais c'est surtout à Novare, à Verceil, à Casal, à Alexandrie, à Turin, qu'il faut aller l'admirer. Petro Della Valle prétend que son style est plein de grâce, et que, si l'on compare ses premiers travaux à fresque avec ses derniers, l'on suit facilement ses progrès. Un bel ouvrage de lui est la coupole de Saint Paul à Novare, et son Saint Pierre en habits pontificaux dans l'église de Santa-Croce, à Turin. Ses peintures à l'huile ont moins de vigueur, mais conservent toujours la même grâce. On prétend faussement dans le Piémont que le Moncalvo fut élève des Carraches. Un élève des Carraches fût devenu *fresquateur* à Bologne et non pas à Casal, et

n'eût pas conservé dans le paysage le style de Paul Brile ; il n'eût pas non plus marqué plus de prédilection pour le style romain que pour le style parmesan. Son genre de dessin paraît remonter à des écoles plus anciennes. Il a dans ses têtes ou ses portraits quelque chose de Raphaël, d'Andrea del Sarte, et du Parmesan. Dans ses madones, que l'on voit dans différens cabinets, il paraît appartenir soit à l'école de l'un, soit à l'école de l'autre. Il en est une dans la galerie royale de Turin que l'on croirait avoir été dessinée par Andrea. Sa couleur est agréable, mais peu vigoureuse. Ses draperies dérivent des peintres bolonais qui précédèrent les Carraches, et notamment du Sabbatini, à qui il ressemble beaucoup par la beauté et la grâce des têtes ; ce qui ferait présumer qu'il fut son élève, et sortit de l'école de Bologne : d'où serait née cette erreur, qu'il s'était formé sous les Carraches.

Il se fit souvent aider par des élèves trop faibles. C'est un tort qu'un maître doit toujours éviter. Il en forma cependant deux qui furent dignes d'estime ; savoir, Giorgio Aberino et le Sacchi. Le Caccia forma également à la peinture deux de ses filles. On prétend qu'elles se ressemblaient tant par leur manière de peindre que, pour éviter tout équivoque, Francesca, la cadette, prit pour signature symbolique un petit oiseau, et que Orsola, qui fonda le Conservatoire des Ursulines à Mont-Calvo, prit une fleur.

LANZI cite encore dans cette école, avec honneur, Nicolo Musso. L'Orlandi prétend qu'il fut élève du Caravage, et passa dix ans à Rome. On veut dans sa patrie qu'il ait étudié sous les Carraches à Bologne. Il est certain que le Musso a quelque chose du Caravage ; mais son clair obscur est plus délicat et plus transparent ; ses formes et ses expressions sont d'un plus beau choix. Il est peu connu en Italie ; il mourut jeune, et ne travailla guère que pour des particuliers. On voit son portrait peint par lui-même dans le palais des marquis Mossi, à Casal. On doit quelques notices sur cet artiste à M. le chanoine de' Giovanni, et Pietro Della Valle en fait mention.

LA plupart des maîtres que nous venons de citer, ou vivaient encore au commencement du dix-septième siècle, ou étaient morts depuis peu. Ce fut à cette époque que Federigo Zuccaro, faisant ses voyages dans les différentes cours d'Italie, parut à celle de Turin. Après avoir travaillé dans diverses églises, il commença à peindre une galerie pour le duc. Il n'eut pas cependant l'avantage de la terminer, et l'histoire n'en dit pas la raison. Elle était destinée à contenir la nombreuse collection de dessins et de cartons que possédaient déjà les ducs de Savoie, collection qui s'est toujours augmentée depuis, qui fit long-tems l'ornement de Turin et que l'on conservait

aux archives royales. Cette cour possédait encore une belle galerie de tableaux, qui s'est également considérablement accrue depuis, et qui était un des plus beaux monumens de cette capitale, surtout avant la dernière guerre. L'on y voyait des ouvrages d'Holbein, de Bellini, de Bassani, les deux grands poëmes de Paul Véronèse, qui lui furent commandés par le duc Charles, et dont le Ridolphi a donné la description ; plusieurs tableaux des Carraches et de leurs meilleurs élèves, parmi lesquels se trouvent les Quatre Elémens de l'Albane, ouvrage vraiment étonnant; sans parler des tableaux du Moncalva et des Gentileschi qui vivaient à cette époque, et de ceux des meilleurs peintres flamands qui se plurent à séjourner à Turin; circonstance qui a rendu la galerie de Savoie, du moins suivant l'opinion de Lanzi, la plus riche de toutes celles d'Italie en peintures de genre. C'était toujours le premier peintre de la cour qui était directeur de cette galerie. Ses directeurs changèrent souvent, parce que les ducs se plurent à appeler fréquemment des peintres d'autres contrées d'Italie pour décorer leurs palais, et principalement leur château de Rivoli. On peut en trouver la liste dans les lettres du cavalier Marini, poète, qui était parvenu, par ses éloges aussi plats que banaux, à se faire une galerie. Cet homme avait une manufacture de vers et de sonnets toujours ouverte. Il était à l'affût de tous les tableaux nouveaux qui paraissaient

en Italie, et ne manquait jamais d'adresser à l'auteur un beau sonnet, dans lequel il vantait son mérite, quoiqu'il ne l'eût jamais vu, et célébrait souvent des beautés qui n'y étaient pas. La médiocrité, toujours plus orgueilleuse que le talent, savourait avec insolence l'éloge du poète, répandait avec profusion ses vers adulateurs, et par reconnaissance s'empressait de lui envoyer quelques échantillons de son savoir-faire. Voilà comme le Marini avait réussi à former un cabinet dont il se glorifiait beaucoup, mais dont les neuf dixièmes n'eussent pas peut-être été vendus deux ou trois cents francs. Il est vrai qu'à ce métier il essuya quelques affronts. Beaucoup de peintres célèbres se seraient crus déshonorés si le Marini les eût loués. Plusieurs l'invitèrent sèchement à ne pas s'aviser de parler d'eux; d'autres se contentèrent simplement de lui renvoyer ses sonnets. L'Albane, à ce que rapporte Malvasia, se vanta plusieurs fois devant lui d'avoir refusé au cavalier Marini le don d'un de ses ouvrages, par la seule raison qu'il le menaçait de le célébrer dans un de ses sonnets.

Vers la moitié du dix-septième siècle, les professeurs des beaux-arts à Turin commencèrent à sentir la nécessité de se réunir. Ils se coalisèrent donc; et dans l'année 1652 ils fondèrent une compagnie ou société sous le nom de Saint-Luc. Ce fut là l'origine de l'académie de Turin, comme on peut

le voir dans les Mémoires de M. le baron Vernazza. Les peintres étrangers, salariés par la cour, illustrèrent et soutinrent cette société. Ils employèrent plusieurs années à décorer le palais ducal, et surtout cette maison de délices, construite sur les dessins mêmes du duc Charles-Emmanuel, second du nom, et que l'on appelle la Vénerie. Le peintre de la cour était alors Jean Miel, d'Anvers, élève de Vandyck, et ensuite du Sacchi; homme aussi spirituel qu'ingénieux, applaudi à Rome pour ses peintures facétieuses, et à Turin pour ses peintures sérieuses; grandiose et noble dans ses idées, habile dans le clair obscur; intelligent dans le dessin; on lui désirerait seulement plus de délicatesse dans le coloris. Il excellait dans les figures de petite proportion. On voit de lui à la Vénerie huit tableaux représentant des chasses d'animaux vraiment admirables. Quelques Français ont également brillé à Turin; tel, par exemple, que le Cavalier Charles Dauphin, professeur de beaucoup de mérite, et peintre du prince Philibert. Il travailla beaucoup plus pour les églises que pour la cour; il n'avait pas une imagination bien étendue; mais il réussissait bien dans les figures, et avait une sorte de feu pittoresque qui donnait de la vie à ses compositions et à ses personnages. Quelquefois cependant on peut lui reprocher de tomber dans la charge. C'est ainsi, par exemple, que, voulant peindre un Saint

Augustin brûlant de l'amour de Dieu, il ne trouva rien de mieux, pour exprimer ce sentiment de l'évêque d'Hyppone, que de représenter l'enfant Jésus porté dans les bras de Saint Joseph, et tenant dans ses mains une arbalète, dont il se sert pour décocher un javelot dans le cœur du Saint. Les Vanloo, Baptiste et Carle, travaillèrent aussi en Piémont. Le premier peignit plusieurs fresques dans les maisons de campagne et dans les églises. Carle décora quelques salles du palais royal de Turin, où il représenta plusieurs sujets tirés du Tasse. Cette famille de Vanloo est célèbre dans les arts, et marque dans la peinture depuis plus de deux cents ans, puisqu'à l'époque où j'écris elle n'est pas encore éteinte, et que le premier Vanloo connu date de 1614. Quoique cette famille soit originaire de Flandre, tous les peintres qu'elle a produits appartiennent à l'école française; excepté cependant Jacques Vanloo, qui, dans l'histoire des arts, est considéré comme de l'école hollandaise. Il eut un fils, nommé Louis Vanloo, peintre estimé, et qui fut père de ce Baptiste Vanloo dont nous parlions tout-à-l'heure. Il profita de son voyage à Turin pour visiter Rome, où il se perfectionna dans l'école du Lutti. Il revint ensuite en France et passa à Londres, où il fit un assez long séjour. Vers la fin de sa vie, il revint à Aix, en Provence, sa ville natale, où il mourut en 1745, âgé de soixante-un ans. Il est assez

singulier que des étrangers connaissent mieux la généalogie de nos peintres que nous-mêmes. Lanzi dit que Carle Vanloo était neveu de Jean-Baptiste ; tandis que MM. Watelet et Levesque, auteurs du Dictionnaire des Arts, avancent qu'il était son frère. Lanzi a raison, et ces messieurs ont tort. Jean-Baptiste naquit en 1684, et Carle en 1705. Jean-Baptiste avait donc, à la naissance de Carle, vingt-un ans. Il est bien naturel de supposer que Carle devait avoir au moins quinze ans quand il fut en état de passer en Italie ; et l'on sent alors combien il est ridicule à ces messieurs d'avancer qu'il entra dans l'école du Lutti, à Rome, avec Jean-Baptiste, tandis que celui-ci devait avoir à cette époque trente-six ans au moins, et qu'assurément à cet âge il y avait déjà long-tems qu'il volait de ses propres ailes. Carle Vanloo passe pour avoir eu plus de talent que Jean-Baptiste, et je ne sais pas trop si cette opinion est bien fondée Quoi qu'il en soit, il rendit à l'école française le service de la débarrasser du style maniéré des compositions théâtrales et des expressions exagérées des Coypel et des Detroy. Il avait de la noblesse, mais peu de caractère dans les idées. La flatterie qui s'attache aux artistes, sur-tout aux peintres tout comme aux Rois, le fit comparer de son tems à Raphaël pour le dessin, au Corrège pour le pinceau, et au Titien pour la couleur ; mais la vérité veut qu'on dise qu'il était bien inférieur à

ces grands hommes. Ses meilleurs tableaux étaient aux Augustins, connus à Paris sous le nom de Petits-Pères. Il fut décoré du cordon de Saint Michel, et fut premier peintre du Roi.

SON neveu, Louis-Michel Vanloo, né à Toulon, réussit également dans la peinture de l'histoire, et passa en Espagne, appelé par le roi Philippe V. Il eut un frère, Amédée Vanloo, qui passa à la cour de Prusse, et y soutint avec honneur la réputation de sa famille. L'école française possède encore aujourd'hui un peintre de ce nom, qui s'est distingué dans le paysage, et surtout dans les effets d'hiver.

TURIN posséda aussi plusieurs peintres de genre, entr'autres Domenico Olivieri, qui réussit parfaitement dans les bambochades. Il est difficile à l'homme le plus sérieux de ne pas se dérider en voyant ses peintures facétieuses chargées de personnages ridicules et d'expressions extravagantes. Ses petits tableaux sont extrêmement recherchés. La cour de Pologne en possède deux, qui représentent des marchés publics, où l'on voit des charlatans, des danseurs de cordes, des sauteurs, des paysans niais, et différentes actions de la populace. Ce sont de véritables petits poëmes dans le genre burlesque. On connaît également de lui deux tableaux tirés de l'histoire sacrée, et remarquables par l'immensité de

petites figures dont il les a peuplés. Ils représentent le miracle du Saint-Sacrement, et sont conservés dans la sacristie de l'église du *Corpus Domini.*

Un peintre de Prague, nommé Antoine-François Meyerle, et plus connu sous le nom de M. Meyer, fut aussi peintre de cour à Turin, il excellait dans les petits tableaux imités des Flamands. Turin eut aussi un peintre nommé Michel, qui se distingua par ses tableaux d'architecture et de perspective, et rivalisa de talent avec les hommes les plus célèbres en ce genre, tel que le Lucatelli, le Ricci, et Jean-Paul Pannini.

Malgré ce nombreux concours de peintres étrangers, la décadence se fit aussi sentir dans l'école piémontaise, mais elle y fut peut-être moins funeste qu'ailleurs; d'abord parce que cette école étant la moins ancienne de l'Italie, les vrais principes avaient eu moins de temps pour y germer; que leur oubli était moins dangereux pour le goût, parce qu'ils trouveraient moins d'obstacles pour y renaître; les préjugés d'école n'y ayant pas assez séjourné pour y pousser de profondes racines; ensuite parce que cette multitude d'étrangers y apportant tour-à-tour des principes si souvent opposés entr'eux, laissait presque toujours les élèves incertains sur la marche qu'ils devaient suivre, et que l'on pourrait dire que l'école

piémontaise exista sans avoir de bases réelles, ni un corps de doctrine véritable; en sorte, que s'il fallait ailleurs de longues années pour relever une école de sa décadence, il suffirait à Turin de la présence fortuite d'un grand maître pour y rendre la peinture à tout son éclat, ou, pour parler plus franchement, pour y recréer la peinture.

Je terminerai ici ce coup-d'œil que j'ai jeté sur les diverses écoles d'Italie, et l'examen rapide des causes qui ont amené leur décadence. On ne peut se dissimuler que, s'il en est quelques-unes qui aient commencé à secouer le joug des novateurs, il en est un grand nombre qui sont encore à une grande distance des beaux temps de ces climats. L'avidité des grandes entreprises, la soif de l'or, l'avarice qui l'accompagne, et la vanité particulière aux Italiens, qui leur ferme sans cesse les yeux et les porte à se regarder toujours comme les premiers dans les arts, tandis qu'ils sont aujourd'hui les derniers de l'Europe à cet égard, voilà ce qui les empêchera long-temps de reprendre le rang qu'ils y ont occupé, et que leur orgueil exagéré leur persuade qu'ils possèdent encore.

Malheureusement, cette erreur de leur caractère les rend aveugles sur le mérite des écoles étrangères, et les empêchera toujours de venir y

puiser des leçons et des exemples dont ils auraient tant de besoin. Il est douteux que jamais ils remportent cette victoire sur eux-mêmes, et qu'ils renoncent à des préventions si injustes envers les autres peuples et si dommageables pour l'Italie. Il faut donc attendre la renaissance du goût, au-delà des monts, de l'apparition de quelque homme favorisé du ciel, dont le génie s'enflammera à la vue des chef-d'œuvres du quinzième siècle, marchera vers la gloire en les imitant, ressuscitera les écoles ultramontaines, et méritera la confiance des Italiens, bien moins peut-être par la réalité de ses talens, que par cela seul qu'il sera Italien.

FIN DU TOME DIXIÈME.

EXAMEN

DES PLANCHES.

CENT NEUVIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

POLIDORO (CALDARA), né à CARAVAGIO en 1495; mort en 1543.

L'ASSEMBLÉE DES DIEUX; *peint en détrempe sur bois; hauteur un mètre deux centimètres ou trois pieds un pouce; largeur un mètre cinquante-huit centimètres ou quatre pieds neuf pouces six lignes.*

POLIDORO CALDARA est plus généralement connu sous le nom de Polidore de Caravage. Ce peintre reçut ce surnom du lieu de sa naissance; c'est-à-dire, de Caravagio, bourg du Milanais. Ainsi, ce surnom de Caravage fut adopté par deux peintres célèbres; savoir, par Polidore, dont il est question ici, et par Michel-Ange de Caravage; et cette adoption a peut-être plus contribué à l'illustration de ce bourg, que la bataille qui se livra sous ses murs en 1446.

L'histoire de Polidore de Caravage est une autorité de plus à opposer à ceux qui semblent révoquer en doute ces vocations invincibles que certains hommes apportent en naissant pour telle ou telle profession. Polidore, né dans l'indigence, ne semblait appelé qu'aux travaux mercenaires. Jeune, il vint à Rome pour gagner sa vie, et fut employé comme manœuvre par les élèves de Raphaël. Eh bien! la vue de leurs

travaux et des chefs-d'œuvres de leur maître, enflamma son imagination. Il consacra ses instans de repos et ses nuits à dessiner, sans autre guide que la nature, les plus beaux modèles de l'antiquité. Ses essais étonnèrent Raphaël. Il le prit sous sa conduite, et le manœuvre devint, en peu d'années, l'un des plus célèbres peintres de cette belle école.

Le tableau que nous publions aujourd'hui est le seul de cet habile maître que possède la France, encore n'est-ce qu'une esquisse arrêtée; mais cette composition suffit pour prendre une grande idée du talent de Polidore, pour reconnaître le feu poétique dont son imagination était embrâsée, et discerner le goût exquis qui présidait à ses inventions. Polidore a représenté dans cet ouvrage l'Assemblée des Dieux, présidée par Jupiter.

L'Epicié, dans son catalogue des tableaux de la couronne, prétend que Polidore a voulu saisir le moment où Jupiter propose aux Dieux d'admettre Ganymède pour échanson. Il est évident que cet historien ne s'est pas donné la peine d'examiner le sujet que le peintre a choisi. Jupiter ne peut pas proposer Ganymède pour des fonctions qu'il exerce déjà, puisque dans cette scène ce jeune homme est occupé à remplir les coupes de nectar. Il suffit, au reste, de jeter les yeux sur cette composition, pour voir qu'elle n'offre pas la moindre obscurité, et l'on reconnaît facilement au premier aspect que c'est l'entrée d'Hébé dans l'Olympe, où Mercure vient de l'introduire. Presque tous les regards sont fixés sur elle. Ils arrivent, ils marchent encore, et ce sont dans ce tableau les deux seules figures en mouvement, tandis que toutes les autres sont ou assises, ou dans une pose immobile. Le maître du tonnerre, pour rassurer la timide déité, dont les yeux sont éblouis de l'éclat qui l'environne, alonge le bras et lui présente la coupe, tandis que l'Amour, appuyé sur la cuisse de Jupiter, sourit avec malice à l'apparition de cette beauté brillante de jeunesse et de modestie. Junon, assise aux côtés de son époux, signale déjà sa jalousie par sa position contrainte, son air sombre et ses regards baissés, tandis que l'on reconnaît au contraire dans tous les traits d'Hercule, et dans ses yeux enflammés, la naissance d'un amour que l'hymen doit couronner un jour. Minerve seule regarde sans doute au-dessous de sa sagesse, d'accorder quelqu'intérêt à cette scène, et semble ne prêter l'oreille qu'au concert de quelques Muses groupées autour d'elle.

Il faut le dire, dans ces scènes purement mythologiques, le cœur ne trouve aucun aliment. Ces personnages d'une nature supérieure et étrangère à la nôtre, laissent le spectateur froid. Leurs plaisirs comme leurs soucis nous sont indifférens; l'opinion que rien ne résiste à leur puissance, efface tout l'intérêt que l'on pourrait prendre aux sentimens dont il se montrent animés; et quelque soit la position dans laquelle ils se trouvent, il est impossible d'en être touché, par cela seul qu'il est impossible de craindre pour eux. Humanisez, si j'ose me servir de cette expression, humanisez la scène que je viens de décrire; supposez pour un moment que c'est une beauté encore parée des charmes de l'adolescence, que l'on conduit devant un monarque redoutable et superbe, qui s'adoucit à sa présence. Voyez dans la taciturne jalousie de l'épouse de ce roi, les dangers que peut courir cette innocente créature. Lisez dans l'amour naissant du héros que sa vue vient de frapper, le désordre et les fureurs qui vont éclater dans cette cour, et dites si le spectateur alors examinera cette scène sans intérêt : on tremblera pour cette jeune nymphe, et l'on sera jaloux de connaître les suites de cette première entrevue.

Le peintre, dans ces sujets mythologiques, n'a donc, pour se faire admirer, que le grand caractère qu'il donne à ses personnages, que le beau idéal qu'il leur prête, que la manière correcte dont il les dessine, et c'est en cela que Polidore mérite les éloges que l'on ne peut refuser à ce tableau. En effet, les ouvrages de cet artiste justement célèbre, se distinguent constamment par le beau caractère des têtes, par la noblesse des pensées, par la belle enteate des draperies. En général, il peignait de préférence des ouvrages de clair-obscur, et c'est surtout dans ce genre qu'il associa sa gloire à celle de Raphaël. Il était de mode alors de décorer de peintures l'extérieur des édifices. Cette mode ajouta encore à la réputation de Polidore. Il employa, pour ces sortes de décorations, un genre de dessin nommé *sgrafitto*, dont l'art consiste à dessiner avec un poinçon sur un enduit blanc placé sur un fond noir. On conçoit aisément le parti qu'un homme de génie comme Polidore a dû tirer d'un semblable procédé pour embellir les façades des édifices.

Les évènemens de la guerre le contraignirent, en 1427, à s'éloigner de Rome. Il passa à Naples, et de là à Messine, où il gagna des sommes considérables. Ayant réalisé ses fonds pour revenir dans sa

patrie, il fut malheureusement assasiné par un domestique, que le désir de s'emparer de la fortune de son maître conduisit à commettre ce crime.

PLANCHE II.

PAUL VÉRONÈSE.

LOTH SORTANT DE SODOME; *peint sur toile; hauteur quatre-vingt-quatorze centimètres ou deux pieds dix pouces; largeur un mètre dix-sept centimètres ou trois pieds six pouces six lignes.*

Loth, ayant mérité la protection de Dieu pour n'avoir pas été complice des crimes reprochés aux habitans de cette cité, fut prévenu du fléau dont cette ville allait être la proie. Deux Anges vinrent envoyés par le Tout-Puissant, ordonner à ce juste de s'éloigner. Il partit donc avec son épouse et ses deux filles, et à peine était-il hors des murs, que déjà les flammes dévoraient Sodôme.

C'est cette fuite de la famille de Loth que Paul Véronèse a représentée dans ce tableau. Un Ange conduit les deux jeunes filles. L'une d'elles porte une corbeille qui contient quelques linges, et est précédée par le chien de la maison. L'autre s'est arrêtée pour raccommoder quelque chose à sa chaussure, et s'appuie assez familièrement sur l'Ange. Plus en arrière, Loth lui-même marche avec rapidité, guidé par un Ange qui semble de la main lui indiquer la route qu'il doit suivre. Sur un plan plus reculé, l'on aperçoit l'indiscrète femme de Loth, que sa curiosité a perdue; elle a violé la défense que l'on lui avait faite; elle s'est retournée, et elle vient d'être changée en statue de sel. Des arbres ombragent le paysage. Dans le fond se développe l'incendie.

Si l'on ne considère que l'exécution, ce tableau est digne du grand maître auquel il doit le jour. Cette exécution est hardie. Il y règne une grande fermeté de pinceau. Mais la sagesse et la réflexion ont-elles bien présidé à la composition et à l'expression? Le sujet est bien historique sans doute; mais reconnaît-on un tableau d'histoire à la manière dont cette scène est conçue? Est-ce bien là l'expression que devraient avoir les différens personnages d'une famille qui se voit

tout-à-coup obligée de fuir ses foyers, d'abandonner ses amis, de renoncer à ses plus chères habitudes. A quoi reconnaît-on l'effroi qu'a dû leur causer un ordre aussi innattendu; le trouble qui doit régner dans une fuite aussi précipitée; la terreur que doit leur occasionner le fracas lointain de l'incendie; les inquiétudes réciproques que doivent ressentir les enfans pour les fatigues auxquelles leur père âgé se voit exposé, le père pour le sort désormais incertain de ses filles chéries, et tout le chagrin que doit leur faire éprouver la perte d'une mère et d'une épouse? Au lieu de ces sentimens si naturels, que trouve-t-on? deux jeunes femmes dont les têtes, belles sans doute, n'annoncent que le calme, et dont l'une des deux, entr'autre exemple d'indifférence, ne songe qu'à raccommoder sa sandale; un vieillard dont le regard fixe, et sans expression, ressemble à celui d'un chasseur qui chercherait à démêler à travers les bois le passage de quelques bêtes fauves, et non pas assurément à celui d'un malheureux fugitif; des Anges habillés comme des acteurs de tragédie, et dont l'un est assez galant pour tenir les doigts d'une jeune fille croisés entre les siens. Il me semble que tous ces détails conviendraient bien mieux à un tableau de genre qu'à un tableau d'histoire, et cela prouverait presque que l'on peut très-bien peindre un sujet historique sans être pour cela peintre d'histoire.

Ce tableau sort de l'ancienne collection d'Orléans.

PLANCHE III.

STEEN (Jean).

UNE RÉUNION JOYEUSE; *peint sur toile; hauteur cinquante-sept centimètres ou un pied huit pouces; largeur quatre-vingt-un centimètres ou deux pieds six pouces.*

Ce tableau représente une vaste salle, où un grand nombre de personnages se réunissent pour se divertir, chacun selon ses goûts. C'est une espèce de musico hollandais, où l'on se rend communément pour manger des huîtres.

Les groupes et les figures sont ici très-variés; et quoique les différens amusemens ne soient pas d'une nature très-noble, il n'est cependant

qu'un homme de génie qui ait pu les disposer avec autant d'intelligence, et répandre sur cette scène autant de mouvement, d'esprit et d'hilarité populaire.

A la gauche du spectateur, un vieillard, assis à côté d'une cheminée, devant laquelle une servante, à genoux, fait griller des huîtres, tient un très-jeune enfant sur ses genoux, et le fait jouer avec un perroquet perché dans un cercle suspendu au plafond. Plus loin, le maître de la taverne ouvre des huîtres, et les dispose dans un plat.

Dans le milieu du tableau, un homme à cheveux blancs, assis près d'une femme, lui présente une huître qu'elle repousse en souriant. Près d'elle sont ses deux enfans. L'un sourit avec malice et tient un petit chien dans son tablier; l'autre, à genoux, fait faire l'exercice à un chat.

A droite de ce groupe, Jean Steen s'est peint lui-même avec son épouse, fille du peintre Van Goyen. Il pince du luth, tandis qu'elle mange des huîtres. Près d'elle est un gros hollandais, dont la raison est un peu obscurcie par le déjeûner qu'il a fait sans doute, et qui paraît être dans cet état de béatitude qui n'est connu que des buveurs. Dans le fond, on voit auprès et autour d'une grande table des fumeurs, des buveurs, des joueurs; et enfin, auprès de la fenêtre, un épais habitué de ce cabaret, qui plutôt étendu qu'assis sur une chaise, digère en prenant l'air, et s'entretient gaiement avec une vieille femme debout derrière lui.

D'autres personnages enrichissent encore cette composition, dont le désordre amuse et appelle le sourire, et dans laquelle on retrouve l'inépuisable gaieté de ce peintre charmant.

Jean Steen a signé son nom sur la colonne contre laquelle il est adossé.

Ce charmant tableau faisait partie de la collection du stathouder.

PLANCHE IV.

VERNET (JOSEPH).

VUE D'UN PORT DE MER PENDANT LE BROUILLARD; *peint sur toile; hauteur soixante-treize centimètres ou deux pieds deux pouces six lignes; largeur un mètre vingt-sept centimètres ou trois pieds dix pouces.*

Ce tableau est vrai comme la nature. Vernet a rendu ici, avec tout le beau talent qu'on lui connaît, un de ces effets des brouillards que l'on voit assez communément régner sur les côtes de la Méditerranée, et dont l'été n'est pas même exempt. Dans ces climats où les pluies sont rares, et les rosées au contraire très-abondantes, les premiers rayons du soleil font élever ces vapeurs de la surface de la terre; elles se répandent sur les eaux et y séjournent, jusqu'à ce que les rayons du soleil, plus actifs à mesure qu'il poursuit sa carrière, les percent, les dissipent, et les absorbent par leur chaleur. Ces brouillards sont très-fréquemment les précurseurs et les simptômes des plus beaux jours.

Dans ce tableau, le soleil n'a pas encore dissipé le brouillard. Il n'a pas cette teinte grisâtre, ni cette opacité des brumes de la Hollande. Il a, si j'ose le dire, ce ton d'opale, cette sorte de transparence colorée que lui prêtent les rayons du jour. Les brumes attristent l'âme; ce brouillard, au contraire, la récrée par sa teinte douce et par l'espoir d'une belle journée qu'il semble donner. Aussi, le rivage est-il déjà couvert de personnages que l'activité du commerce, le plaisir de la pêche, ou les loisirs de l'opulence attirent sur le port. Le brouillard enveloppe tous les objets; mais n'en dérobe aucun à la vue.

A gauche du tableau s'élève une haute tour un peu démantelée par le tems; à ses pieds est une grande galère à l'ancre que l'on n'aperçoit qu'à moitié, et déjà couverte de la toile, qui dans peu d'heures garantira son équipage de la chaleur. A droite, on aperçoit un grand bâtiment marchand à l'ancre. Dans le fond, on découvre, à travers le brouillard, d'autres bâtimens, les uns à trois mâts, d'autres gréés à la manière du Levant; ils sont plus raprochés du quai, et la magie du brouillard

contribuant à la perspective, les fait paraître plus éloignés qu'ils ne le sont en effet.

A la droite du tableau et sur un plan très-rapproché, un riche levantin fume sa pipe et s'entretient avec un homme de la chiourme. Près d'eux s'élève une jetée dont l'éperon s'avance dans la mer. Cette jetée est couverte de ballots, de bariques, de boucauds, etc. Des matelots arrangent ces marchandises, et deux subrecargues président à ce travail. On voit de la fumée s'élever derrière la jetée ; c'est sans doute quelque barque que l'on espalme. Sur le devant, une marchande de poisson à genoux devant son panier, et appuyée sur ses deux mains, cause avec deux hommes enveloppés de leurs manteaux. Un peu plus loin, des matelots débarquent quelques marchandises d'un canot, tandis que près d'eux un homme debout, sur la pointe d'un rocher, arrange une ligne pour pêcher à côté de son compagnon, qui, couché sur le ventre, le regarde faire. Il règne un calme plat sur la mer. C'est l'effet ordinaire du brouillard qui intercepte les courans d'air.

Tel est ce joli tableau, dont la couleur est parfaite. Il est plein d'esprit et de vérité, et doit plaire aux voyageurs qui ont visité les contrées maritimes du midi, en leur rappelant les jours agréables qu'ils y ont passé.

PLANCHE V.

HALZ (FRANÇOIS).

PORTRAIT DE RÉNÉ DESCARTES; *peint sur toile; hauteur soixante-seize centimètres ou deux pieds quatre pouces; largeur soixante-sept centimètres ou deux pieds.*

CE peintre serait plus connu si sa conduite eût été plus régulière, et si Van Dick n'eût pas existé ; mais c'est peut-être encore beaucoup de gloire d'avoir été, après ce peintre célèbre, le premier peintre de portrait. La malheureuse passion du vin consuma la majeure partie de la vie de Halz, et lui déroba un tems précieux qu'il eût pu employer à accroître sa réputation et sa fortune. Mais il ne quittait le cabaret que quand il était totalement dépourvu d'argent. C'est alors qu'il retournait à ses pinceaux. Il n'égala pas Van Dyck pour la

couleur ni pour la grâce; mais il en approcha par l'énergie et le grand caractère qu'il donnait à ses portraits. Il esquissait péniblement, et copiait la nature avec un scrupule servile; mais après cela, il se livrait à tout son génie, et animait, avec une vigueur et un esprit peu communs, ce qui d'abord ne semblait annoncer qu'une froide copie.

D'après les portraits que les écrivains nous ont fait de Descartes, il est présumable que celui-ci est ressemblant. Voilà bien le front large et saillant de ce philosophe. Ces traits annoncent bien cette bonté et cette simplicité qui faisaient la base du caractère de ce grand homme; mais je ne sais pas si ces yeux sont bien ceux de Descartes; les siens étaient agréables, vifs et perçans, et ceux que le peintre lui a prêtés ont, ce me semble, quelque chose d'effaré. Il a peut-être cru leur donner ainsi un air de méditation, et il est à craindre qu'il ne se soit mépris.

Quoiqu'il en soit, on doit savoir bon gré au peintre de nous avoir transmis le portrait de cet homme célèbre, dont le génie détrôna Aristote, dont le courage affronta et combattit d'antiques préjugés, dont la tête forte créa des calculs inconnus jusqu'à lui, dont le jugement n'aima que la vérité, dont les veilles préparèrent la gloire de Newton, dont le noble orgueil dédaigna les offenses et les critiques, et dont la belle âme fut toujours au-dessus des richesses et de l'ambition.

Ce portrait faisait partie de l'ancienne collection de la couronne.

PLANCHE VI.

FAUNE, OU PAYSAN QUI ÉVENTRE UN CHEVREUIL.

GROUPE.

Un paysan vient de tuer un chevreuil et le prépare pour le manger. Il l'a suspendu par les pieds de derrière à un tronc d'arbre. Il a commencé par le dépouiller de sa peau. Elle ne tient plus qu'à la tête qu'elle recouvre entièrement, et pour empêcher qu'elle ne traîne par terre, il l'a relevée et accrochée à une branche. Il a ensuite éventré cet animal, et s'occupe maintenant à arracher les entrailles.

Cette scène est dégoûtante sans doute, mais elle est rendue avec beaucoup de vérité, et n'a pu être exécutée que par un très-habile homme. Il y a beaucoup d'expression dans la figure de ce rustre,

Son hilarité a quelque chose de féroce. Loin que l'action à laquelle il se livre lui cause la plus légère répugnance, il y met au contraire toute son activité. Son sourire est cruel, son regard est avide. On voit que déjà il dévore en idée sa proie, et qu'il s'applaudit du festin qu'il va faire bientôt.

Ce paysan porte une barbe courte et frisée. Ses cheveux sont crépus. Il est presque nu, et n'a pour tout vêtement qu'une peau de brebis qui lui tombe en écharpe de l'épaule gauche sur le côté droit. Ce groupe antique sort de la *Villa Albani*.



Des.é par Girod. Gra.é à l'Eau-forte par Queverdo. Ter.é par Niquet.

PSYCHÉ PRÉSENTÉE A JUPITER.

Nº. 650. **P. VERONESE.** Ecoˡᵉ Italⁿᵉ



Desᵉ par S. Le Roy. Graᵛᵉ à l'eau-forte par Chataigner. Termᵉ par Villerey.

LOTH ET SES FILLES SORTANT DE SODOME.

N.° 631. J. STEEN. Eco.le Flam.de



Des.é par Girod. Gra.vé à l'Eau-forte par Chataigner. Ter.é par Oortman.

UNE RÉUNION JOYEUSE.

J.^{ph} VERNET.

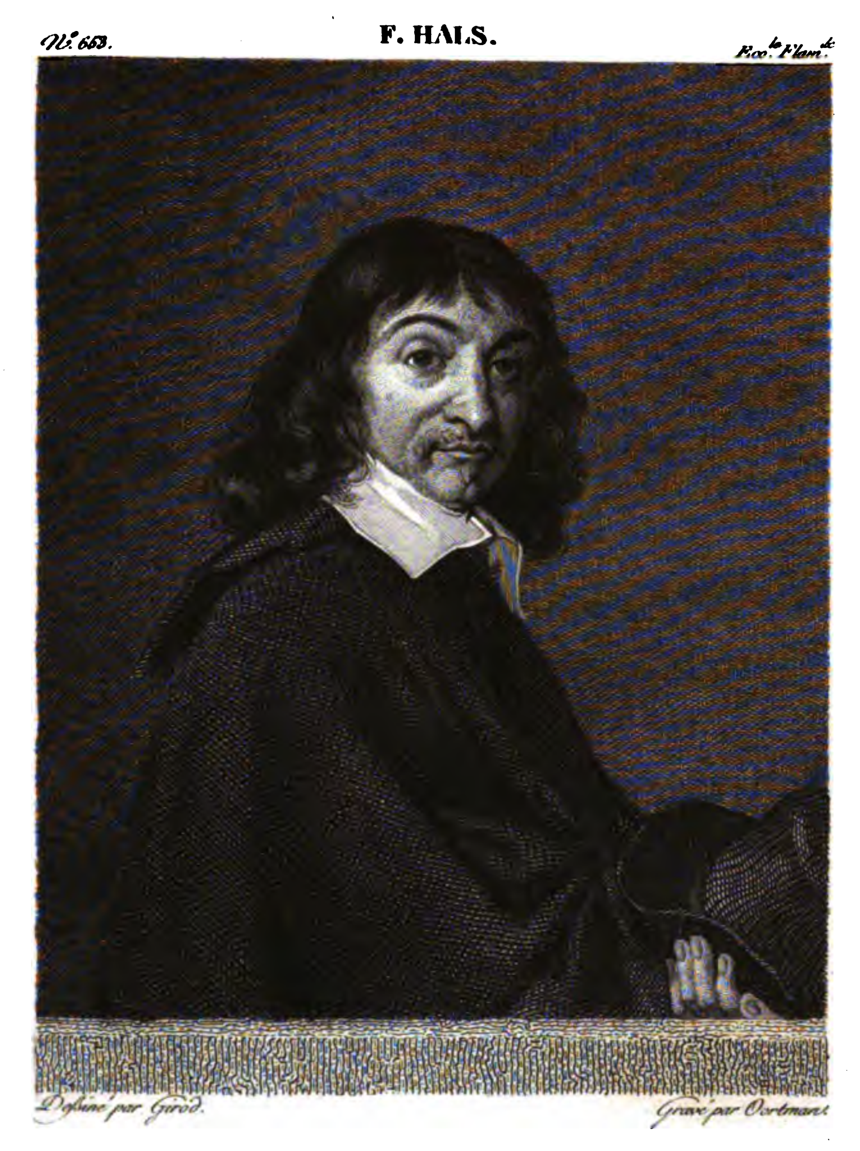
N.° 652. Eco.^{le} Franç.^{se}



Des.^{é} par Storelli. Gra.^{vé} à l'Eau-forte par Devilliers j.^{ne} Term.^{é} par Niquet.

VUE D'UN PORT DE MER PENDANT LE BROUILLARD.

N°. 653. **F. HALS.** Éco. le Flam.de



Dessiné par Girod. Gravé par Oortman

PORTRAIT DE RENÉ DESCARTES.



Dessiné par Vauthier. Gravé par Forster.

UN PAYSAN QUI EVENTRE UN CHEVREUIL.

EXAMEN

DES PLANCHES.

CENT DIXIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

POUSSIN (NICOLAS).

LES AVEUGLES DE JÉRICHO; *peint sur toile; hauteur un mètre dix-sept centimètres ou trois pieds six pouces six lignes; largeur un mètre soixante-douze centimètres ou cinq pieds deux pouces six lignes.*

VOICI l'un des plus beaux tableaux du Poussin, et par conséquent l'un des plus beaux tableaux du monde.

L'Ecriture dit que deux aveugles entendant Jésus sortir des murs de Jéricho, accompagné de Pierre, Jacques et Jean, ses apôtres, lui demandèrent leur guérison et l'obtinrent.

Telle est la scène que le Poussin a représentée dans ce tableau admirable. Informés sans doute, par quelques-uns de leurs amis ou de leurs proches, des prodiges que Jésus opérait, ces deux aveugles se sont fait conduire sur son passage, et à son approche se sont agenouillés pour implorer son secours. Le plus avancé des deux, un genou en terre et appuyé sur son bâton, est le premier que le Sauveur du monde exauce. Jésus lui impose les mains, et l'on reconnaît

à la surprise de cet infortuné et à son geste où sa reconnaissance commence à se faire sentir, que déjà les rayons de la lumière ont pénétré dans ses yeux, et que c'est la première fois qu'il jouit de ce bonheur. Un homme, placé à la droite du Christ, s'est fortement courbé pour examiner de très-près ce prodige, et se convaincre de sa réalité. L'admiration qu'il éprouve est exprimée avec une vérité dont il est difficile de se faire une idée. Tous ses traits peignent son étonnement, et l'on remarque dans ses yeux l'effroi pour ainsi dire que lui cause une cure aussi miraculeuse, et que son incrédulité peut-être lui avait fait jusqu'alors regarder comme impossible. Mais parmi toutes les belles figures dont ce tableau est composé, la plus étonnante, la plus sublime sans doute, est celle du second aveugle. Son impatience s'est accrue par les exclamations et les actions de grâces qu'il entend proférer à son camarade. Son corps penché en avant, ses bras tendus vers Jésus, les traits altérés de sa figure, tout atteste l'anxiété dont il est la proie, et la crainte qu'il ressent que le Christ ne s'éloigne. On croit l'entendre crier : « Et moi, Seigneur, ne m'oubliez » pas. » Quelle confiance, quelle foi, dans toute l'habitude de son corps! quel empressement dans tous ses mouvemens! quelle vérité dans ses bras étendus, que l'absence de la vue ne lui permet pas de diriger encore vers l'objet auquel il s'adresse! Quelle justesse de pensée dans le peintre, d'avoir placé près de cet aveugle cet homme qui l'a saisi par le bras, et lui dit sans doute : « Attends donc un moment » que ton camarade soit guéri. » On trouverait difficilement dans les plus beaux tableaux connus, une figure dont l'expression fût mieux pensée, plus vraie, plus parfaite que celle de cet aveugle. C'est le *nec plus ultrà* de l'art.

La noble majesté du Christ; le sentiment de la divinité empreint dans toute sa personne; cette intime conscience de son pouvoir, qui répand un calme innaltérable sur tous ses mouvemens; cette certitude qu'il a de l'accomplissement du miracle qu'il veut opérer, et dont la conviction est basée sur l'autorité divine qu'il exerce sur les créatures; tous ces sentimens d'un ordre supérieur sont rendus avec un génie dont la flamme pénètre l'ame du spectateur. Que cette belle figure, si bien posée, si noblement drapée, contraste bien avec celles des apôtres, prises dans une nature plus simple, plus rapprochées des mœurs, des habitudes du peuple! Comme ils semblent bien accoutumés

au spectacle journalier de la puissance de leur maître! Ils contemplent avec une tranquille simplicité ce qui se passe sous leurs yeux. Ils n'éprouvent pas le moindre étonnement du miracle qui s'opère; ils ne conçoivent pas le plus léger doute sur son succès; ils sont habitués depuis long-tems à en voir s'effectuer de semblables. Ils se sont arrêtés, non pour voir, non pour admirer, mais par cela seul qu'ils accompagnent le Christ, et qu'ils sont destinés par la providence à rendre un jour témoignage de sa mission. Cependant, l'habile peintre avec une exquise délicatesse de tact, a mis une nuance dans la bonhommie des apôtres; on remarque que Saint Jean qui conserve la sensibilité de la jeunesse, regarde avec attendrissement la guérison de ces infortunés. Il partage la joie qu'ils ressentent. Sa satisfaction annonce la bonté de son cœur, mais encore elle est relative à son maître bien aimé, et ce disciple chéri jouit de l'accroissement de gloire que le Christ va recevoir encore de cette guérison miraculeuse.

Le Poussin a embelli cette production vraiment sublime d'un vaste paysage mélangé de riches et somptueuses fabriques. Quelques personnages épars çà et là, et sur des plans plus éloignés, prennent une part plus ou moins directe à la scène principale, et servent pour ainsi dire d'échelle pour unir tous les objets entre eux et en composer un ensemble parfait.

Les gens de l'art, accoutumés à juger de l'exécution d'un tableau, reconnaîtront facilement que ce grand peintre était déjà d'un âge avancé quand il produisit ce chef-d'œuvre. Le pinceau n'a plus cette fermeté que l'on retrouve dans le Baptême, dans l'Enlèvement des Sabines, dans le jeune Pirrhus; mais combien l'on s'arrête peu à cette observation, quand on examine ce tableau. Quelle grandeur dans cette composition! quel esprit et en même-tems quelle sagesse profonde dans les pensées! quelle admirable noblesse dans les figures! Sans doute on trouvera dans beaucoup de peintres ultramontains, des bras, des torses, des têtes bien peintes; on y trouvera de ces beautés qui n'appartiennent qu'au métier, et que les artistes seuls sont dans le cas d'apprécier; mais ici, qu'importe que l'on soit connaisseur, qu'importe que l'on possède la science, il suffit d'être conduit par le sentiment, d'avoir un jugement sain, d'être sensible au beau, n'importe dans quelque art que ce soit, pour s'arrêter devant cet ouvrage. Sa belle ordonnance vous enchante; la justesse de son expression vous étonne

et vous attendrit; et tandis que la plus grande partie des spectateurs reste muette devant les tableaux de beaucoup de peintres, elle ne s'éloigne qu'à regret de celui-ci, elle y revient avec plaisir, et le revoit avec une admiration toujours nouvelle, et pour ainsi dire inépuisable.

Ce tableau faisait partie de l'ancienne collection de la couronne.

PLANCHE II.

SOLARI (ANDREA) élève de LÉONARD DE VINCI. Les époques de sa naissance et de sa mort sont inconnues. Il vivait vers 1530.

LA VIERGE ALAITANT L'ENFANT JÉSUS; *peint sur bois; hauteur cinquante-neuf centimètres ou un pied dix pouces; largeur quarante-huit centimètres ou un pied cinq pouces six lignes.*

L'ARTISTE a représenté, dans cet admirable tableau, la Vierge assise devant une table; elle a placé l'enfant Jésus sur un coussin d'étoffe verte, et lui présente le sein. Ce divin enfant la regarde tendrément, et joue avec son pied qu'il tient de la main droite. Cette scène maternelle se passe sous des arbres touffus. Le fond représente un vaste paysage, dont l'on découvre le lointain à travers les branches des arbres placés sur le devant.

On remarque un peu de sécheresse dans les contours des figures, et c'est peut-être le seul reproche que l'on puisse faire à ce bel ouvrage. Ce léger défaut peut venir de son exécution précieuse. Le charme du pinceau et de la couleur y est porté à un grand point de perfection. L'expression est également parfaite. Rien de plus naïf, de plus aimable, de plus vrai que la pose de l'enfant. Cette tête de Vierge est belle; peut-être un peu plus sévère que gracieuse. Cette mère est bien toute entière au devoir que lui commande la nature; son attention est fortement prononcée. Les traits de cette tête ont du caractère. Le nez me semble un peu trop pointu; à mon avis, cela nuit à la douceur de la figure. Je désirerais également un peu plus de légèreté et moins d'ampleur dans ce voile; mais que cette main passée derrière le dos de l'enfant est bien sentie! que de tendresse dans cette attitude!

On ne peut s'empêcher d'être surpris qu'un artiste aussi habile soit

aussi peu connu, tandis que bien des hommes d'un mérite beaucoup inférieur au sien, ont rempli les trompettes de la renommée. Si sa signature ne se retrouvait pas sur quelques-uns de ses ouvrages, son nom eût péri depuis long-tems. Vasari parle de ce peintre dans sa vie du Corrège. Il le cite comme un peintre excellent, unissant la couleur à la grâce, et grand travailleur. On varie même sur son véritable nom. Les uns l'appellent *Andrea Solari;* d'autres *Andrea del Gobbo;* quelques-uns enfin *Andrea Milanese*, et c'est ainsi que Vasari le nomme. Lanzi, si scrupuleux, si exact, peut-être même un peu minutieux dans ses recherches, en parle avec une indifférence qui ferait soupçonner que ses ouvrages ne lui furent pas connus. Cet historien lui donne pour maître *Gandenzio Ferrari*, et encore ne le place-t-il pas parmi les plus célèbres élèves de cet habile peintre milanais. Le *Torre* dit que Solari exécuta une Assomption à la chartreuse de Pavie, en société avec le Salaino. Ce peu de renommée peut avoir eu pour cause, ou la modestie et le peu d'ambition de ce grand peintre, ou la jalousie si commune aux artistes, et qui surtout à cette époque se faisait si vivement sentir. Elle aura porté ses contemporains à étouffer le plus possible la gloire qu'il méritait si bien. Ce qu'il y a de certain, c'est que le Solari fut un des plus habiles peintres de l'époque de Raphaël; et combien de ses ouvrages peut-être furent attribués à Léonard de Vinci.

Le tableau que nous venons de décrire, faisait depuis très-long-tems partie de la collection de la couronne. Il a été gravé par Demeulemester.

PLANCHE III.

MARATTA (Carlo).

LA PRÉDICATION DE SAINT JEAN DANS LE DÉSERT; *peint sur toile; hauteur quatre-vingt-dix centimètres ou deux pieds huit pouces trois lignes; largeur quatre-vingt-dix-sept centimètres ou deux pieds onze pouces.*

Au premier aspect, presque tous les connaisseurs seront tentés d'attribuer ce tableau au *Mola*, et certes c'est en faire l'éloge. Le Mola fut long-tems disciple et ami de l'Albane, et se fit une grande

réputation à Rome. En effet, la couleur de ce tableau, le caractère des têtes, le genre du paysage, tiennent beaucoup de la manière de cet habile peintre; mais en l'étudiant, ou pour mieux dire en l'examinant avec attention, on retrouve le Maratta tout entier dans le groupe de femmes et d'enfans placés sur le second plan.

Dans cette production de Carlo Maratta, on remarque une fermeté de dessin et une chaleur de coloris que l'on ne rencontre point dans ses autres ouvrages. Ici la composition est bien entendue, les personnages ont de la noblesse, les draperies sont bien ajustées, et l'on devine facilement qu'il exécuta ce tableau lorsqu'il cherchait à se faire un nom, et avant d'avoir acquis cette grande réputation dont il jouit de bonne heure. Hélas! fatale richesse qu'une gloire prématurée! Le parfum des lauriers ennivre, cette ivresse endort; la paresse succède au travail, l'étude devient fastidieuse; on juge de son savoir par les succès que l'on obtient, et l'on cesse d'apprendre. On commence par être supérieur et on finit par être médiocre. Telle fut la destinée du Maratta, et combien dans l'histoire des arts ne trouve-t-on pas d'exemples de cette marche rétrograde?

Ce tableau sort de l'ancienne collection de la couronne. Les auteurs du Dictionnaire des Arts l'attribuent au *Mola*, dont ils francisent le nom en l'appelant le *Mole*, sans désigner lequel; car il fut deux peintres de ce nom. Ils vécurent à la même époque, et tous deux eurent du mérite. *Pietro Francesco Mola*, milanais, cher aux papes Innocent X et Alexandre VII, et non pas Clément VII, comme le disent les auteurs du dictionnaire, ce qui serait physiquement impossible, puisque Clément VII mourut en 1534, et que ce *Mola* naquit en 1621. Ce peintre mourut à quarante-cinq ans, à l'instant même où Louis XIV venait de l'appeler à la cour de France. L'autre *Mola* (Jean-Baptiste), naquit en 1620. Français à ce que l'on croit, il fut également élève de l'Albane. Celui-ci vécut jusqu'à l'âge de quatre-vingt-neuf ans, et se fit beaucoup de réputation dans le paysage.

PLANCHE IV.

BERGHEN (THIERRY VAN), né en 1640.

PAYSAGE ET ANIMAUX; *peint sur toile; hauteur cinquante sept centimètres ou un pied neuf ponces; largeur soixante-treize centimètres ou deux pieds deux pouces six lignes.*

DANS un paysage ombragé de quelques arbres, et arrosé par un ruisseau, un pâtre guide un troupeau, composé de bœufs, de vaches, de chèvres et de moutons, et semble chasser devant lui un mulet, caparaçonné et superbement enharnaché. On ne devine pas trop bien ici l'intention du peintre, car l'enharnachement de ce mulet prouve évidemment qu'il n'appartient point au troupeau. C'est un voyagenr sans doute; mais où sont ses conducteurs. Alors, pourquoi ce pâtre le chasse-t-il assez rudement pour que cet animal prenne le galop? Cette épisode ne se rattache point au sujet général, et dès-lors, elle est obscure et inutile.

Au reste, il y a plus de bisarrerie que de véritable composition dans ce tableau. Tous ces animaux marchent en sens inverse, sans but direct, sans motif déterminé. Il règne dans ce troupeau un désordre dont le papillotage fatigue la vue. Il est possible qu'on le rencontre quelquefois ainsi dans la nature; mais en la copiant, l'habileté est de choisir ceux de ses effets que la grâce et l'harmonie indiquent à l'homme de goût. Van Berghen fut un grand imitateur d'Adrien Van den Velde; mais s'il posséda la fraîcheur du pinceau de ce grand peintre, on ne retrouve pas ici sa naïve simplicité, ses lignes heureuses, et son accord parfait dans les proportions.

PLANCHE V.

HOLBEEN (HANZ).

PORTRAIT DE NICOLAS KRATZER; *peint sur bois; hauteur quatre-vingt-deux centimètres ou deux pieds six pouces; largeur soixante-sept centimètres ou deux pieds un pouce.*

DES nombreux portraits exécutés par ce peintre célèbre, celui-ci est le plus beau que possède le Musée Napoléon. Il date de 1528, et

faisait partie de l'ancienne collection de la couronne. Il représente Nicolas Kratzer, bavarois, que l'on prétend avoir été astronome de Henri VIII, roi d'Angleterre. Son nom ne se trouve point dans le Dictionnaire des Hommes illustres, soit que ce nom ait échappé aux estimables rédacteurs de cet ouvrage, soit qu'ils ne l'aient pas jugé assez célèbre pour mériter d'y occuper une place; ce qui serait possible : car, en effet, que devait être l'astronomie à une époque où Galilée n'avait point encore paru.

On doit concevoir, par ce portrait, une grande idée des talens d'Holbeen. Ce peintre dut sa fortune à Erasme, son ami, qui le fit connaître au chancelier Morus. Ce ministre profita d'une fête qu'il donnait à Henri VIII, pour exposer, sous les yeux de ce monarque, plusieurs peintures d'Holbeen. Henri VIII, enthousiaste de la peinture, désira voir l'auteur de ces beaux ouvrages. Il lui fut présenté au même instant par le ministre, et le roi le nomma peintre de la cour. Sa Danse des morts, peinte à fresque sur les murs du cimetière de Saint Pierre, à Bâle, est très-célèbre. L'idée en est morale et philosophique. Je l'ai vue dans mes voyages. Il me parut alors que l'humidité l'avait un peu dégradée.

PLANCHE VI.

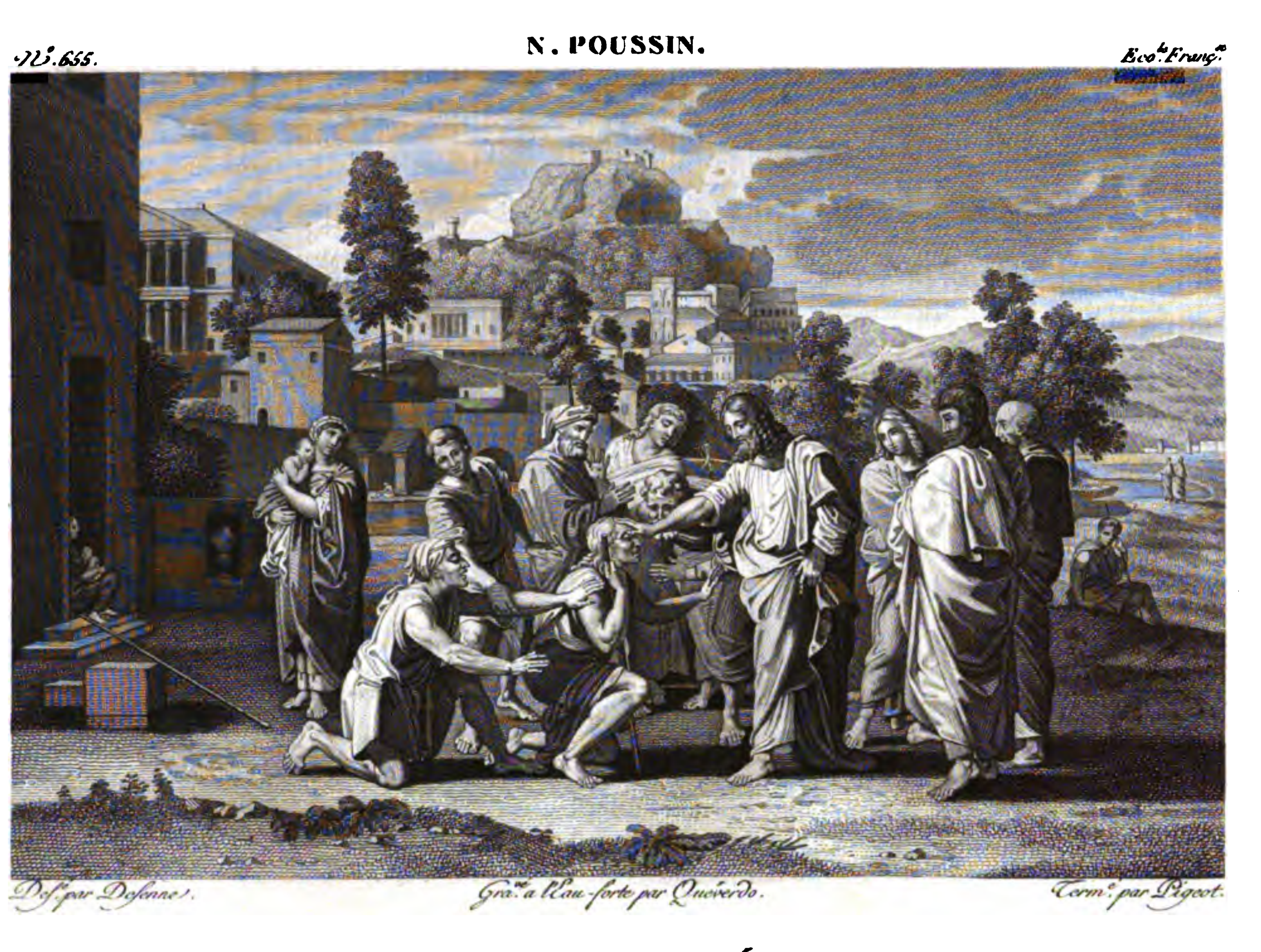
SABINE. — Statue.

Cette belle statue fut découverte à *Gabies*. Elle est de marbre de *Luni* de la plus belle espèce. Elle sort de la *Villa Borghèse*.

C'est un des plus beaux monumens de l'antiquité qui soient arrivés jusqu'à nous. La pose de cette figure est parfaite. Les draperies sont bien jetées, et l'exécution en est admirable. La tête est noble et de la plus précieuse conservation.

Elle représente Julia Sabina, fille de Matidie, et petite nièce, par sa mère, de l'empereur Trajan. En épousant Hadrien, elle lui porta l'Empire en dot. Cette impératrice est ici représentée, par le statuaire, sous les attributs de la déesse de la Concorde. Peu de femmes furent plus malheureuses que cette princesse. L'aigreur de son caractère lui aliéna le cœur de son époux.

N°. 655. **N. POUSSIN.** Eco.le Franç.se



Des.é par Desenne. Gra.vé a l'Eau-forte par Quéverdo. Term.é par Pigeot.

LES AVEUGLES DE JÉRICHO.

N°. 656. A. SOLARIO. Ecole Italienne



Dess. par Duchemin. Gravé par Forster.

LA VIERGE ALAITANT L'ENFANT JÉSUS.

N°. 657. **C. MARATTA.** Eco.le Ital.ne



Des.é par Girod. Gra.vé à l'Eau-forte par Chataigner. Ter. par Dambrun.

S.T JEAN PRÊCHANT DANS LE DÉSERT.

Nº. 668. **VAN BERGHEN.** Éco.le Flam.de



Des.é par Girod. Grav. à l'Eau-forte par D.ne Berteaux. Ter.é par Bovinet.

PAYSAGE ET ANIMAUX.



PORTRAIT DE N.LAS KRATZER ASTRONOME.



LIVIE EN CÉRÈS.

EXAMEN
DES PLANCHES.

CENT ONZIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

CORRÈGE (ANTONIO).

JUPITER ET LÉDA; *peint sur toile; hauteur un mètre cinquante-trois centimètres ou quatre pieds huit pouces; largeur un mètre quatre-vingt-douze centimètres ou cinq pieds neuf pouces.*

UNE jeune femme prête à descendre dans le bain, est assise au pied d'un arbre antique et majestueux. Elle regarde avec complaisance un cygne qui s'est approché d'elle, et dont le col serpente avec grâce sur le sein de cette nymphe. Elle ne paraît point effrayée de l'approche de ce bel animal, et semble se prêter aux caresses qu'il lui prodigue. A droite du tableau, une baigneuse plus jeune encore, cherche à éviter la poursuite d'un autre cygne, et essaie avec une naïveté charmante, à éloigner la tête de cet oiseau trop entreprenant et trop audacieux. Près d'elle, une de ses compagnes sort de l'eau, et tandis qu'une de ses suivantes se dispose à lui passer ses vêtemens, regarde d'un œil curieux un troisième cygne qui vient de s'envoler et va disparaître dans la forêt. Sur un plan plus reculé, une femme assise, la tête couverte d'un voile, et que les plaisirs du bain n'ont pas tentée à ce qu'il paraît, semble livrée à la mélancolie, et voit sans sourire cette scène anacréontique. A gauche du tableau, trois petits amours, mêlent aux jeux de ces nymphes les sons d'une musique pastorale; les deux plus petits font raisonner des cornemuses champêtres, tandis que le troisième, un peu

plus grand, pince une lyre antique, et jette de côté un regard malin sur l'hommage qu'adresse le cygne à la femme assise près de lui.

Mengs prétend que le Corrège n'a pas eu l'intention de peindre ici la fable de Léda; mais bien les vicissitudes de l'amour. Il est possible d'expliquer cette allégorie. Le cygne que cette jeune femme cherche à éviter serait l'emblême des premières poursuites d'un amant. Son triomphe serait marqué par les caresses du second. On retrouverait l'infidélité commune aux amans dans le cygne qui s'envole, et la mélancolie ou la tristesse de la femme couverte de ses vêtemens serait l'image des regrets, suite ordinaire des amours. Quoique, d'après cette manière de l'envisager, cette idée métaphysique de Mengs ne soit pas sans vraisemblance, il serait possible néanmoins qu'il fût dans l'erreur, et comme l'a justement remarqué le rédacteur d'une notice du Musée sur les objets conquis en 1806, un homme aussi instruit que Mengs ne devait pas ignorer que les peintres contemporains du Corrège, ou du moins la plupart d'entre eux, introduisaient dans leurs tableaux plusieurs scènes épisodiques du sujet principal qu'ils traitaient.

Ce tableau a beaucoup voyagé. Lorsque Charles-Quint vint à Bologne pour se faire couronner empereur, Frédéric, duc de Mantoue, lui en fit présent. Il fut alors transporté avec d'autres chef-d'œuvres à Prague, où il fut soigneusement conservé. Les Suédois ayant fait depuis la conquête de cette ville, les vainqueurs l'emportèrent à Stockolm. Mengs prétend qu'il y servit à boucher les fenêtres d'une écurie. Cette anecdote est apocriphe. La vérité est qu'il resta long-tems roulé et renfermé dans un magasin. La reine Christine voulut en faire présent au Bourdon; mais d'après les éloges mérités que ce peintre donna à ce bel ouvrage, cette princesse, qui jusqu'alors n'en connaissait pas la valeur, le conserva précieusement, et l'emporta avec elle lorsqu'elle vint habiter Rome. Après la mort de cette reine, il fut acquis par Don Livio Odescalchi, et dans la suite ses héritiers le vendirent à Philippe d'Orléans, régent. Le fils de ce prince, entraîné par un zèle religieux, trop facile peut-être à s'allarmer, coupa ce chef-d'œuvre en trois morceaux, ne se réserva que la tête de la Léda, et fit don du reste à Charles Coypel, premier peintre du roi. Cet artiste réunit ces différentes parties et réussit à rajuster ce tableau. Après sa mort, il fut restauré par M. Delyen, et vendu au roi de Prusse. C'est de Berlin qu'il est revenu en France. A son arrivée, il fut remis en état, et le directeur général du Musée

chargea un de nos plus habiles peintres, M. Prud'hom, de peindre la tête de la Léda. Il ne pouvait guère choisir un artiste plus capable de rendre à cette tête la grâce et l'expression voluptueuse qu'elle avait dans l'origine reçue des pinceaux du Corrège.

PLANCHE II.

JULES ROMAIN.

LE REPOS DE LA SAINTE FAMILLE; *peint sur bois; hauteur un mètre quarante-sept centimètres ou quatre pieds cinq pouces; largeur un mètre huit centimètres ou trois pieds trois pouces.*

Le peintre a représenté, dans ce tableau, la Sainte Famille réunie dans un jardin. La Vierge, assise sur un tertre au pied d'un arbre, tient sur un de ses genoux l'enfant Jésus. Cet enfant, dont le pied gauche repose sur son berceau, retourne vers sa mère sa tête charmante qu'anime encore un sourire agréable, et semble lui demander l'explication de ces mots : Ecce agnus Dei que l'on voit écrits sur une banderole que tient le petit Saint-Jean-Baptiste. Saint Joseph, absorbé dans la méditation, est appuyé sur un fragment d'un autel antique. Un débris de colonne s'aperçoit sur le devant.

Pour nous conformer à une opinion assez accréditée, nous avons conservé le nom de Jules-Romain en tête de cet article, mais nous sommes loin de partager cette opinion, qui lui attribue ce tableau. Il est évident sans doute qu'il ne peut appartenir qu'à un très-habile peintre de la fin du quinzième siècle; mais il est évident aussi que l'on n'y retrouve point le pinceau de Jules-Romain. Il rappelle bien davantage, dans les chairs surtout, la finesse de Lorenzo di Credi : et à ce propos, il n'est pas inutile de remarquer, pour l'intérêt de l'art, que ce célèbre artiste peignait d'après un procédé qui lui était particulier, ensorte qu'il faut user de précautions particulières quand on nettoye ses tableaux. Il faut surtout se garder d'employer l'eau pour cette opération. Elle a l'inconvénient grave de détremper à l'instant l'émail des chairs; et si malheureusement une main inhabile laissait séjourner l'humidité sur ses tableaux, la peinture disparaîtrait infailliblement en peu de tems.

Notre opinion sur le véritable auteur du tableau que nous venons de décrire, s'est encore accrue par l'examen d'un très-beau tableau

du Credi nouvellement arrivé au Musée. Non-seulement il présente la même particularité dans l'exécution ; mais encore on y trouve une tête de Vierge visiblement exécutée d'après le même modèle, dont le peintre s'est servi pour celle que l'on voit dans le tableau qui fait le sujet de cet article.

Au reste, nous ne portons point atteinte à l'estime que l'on doit avoir pour ce bel ouvrage, en l'enlevant à Jules-Romain pour le donner au Credi.

Le véritable nom de ce peintre, célèbre dans l'école florentine, était Lorenzo Sciarpelloni. Il entra encore enfant chez le Credi, habile orfèvre de Florence, et ce fut là qu'il reçut les premiers élémens du dessin. Les progrès rapides qu'il fit dans l'art de l'orfévrerie lui firent donner le nom de son maître pour surnom. Il le conserva toujours depuis, et ce fut sous ce nom qu'il se rendit fameux dans la peinture. Il fut élève du Verrochio, et ami intime de Léonard de Vinci et du Pérugin. Il s'appliqua surtout à imiter la manière et le style du Vinci. On cite, entr'autres exemples, une copie si parfaite d'un tableau du Vinci, qu'il était impossible de ne pas la prendre pour l'original. Elle fut envoyée au roi d'Espagne, et doit être encore dans quelqu'un des palais de ce monarque. Vasari a consacré un article à l'éloge de ce peintre, ce qu'il ne fait que pour les hommes d'un mérite éminent. Au reste, c'en était toujours un très-grand, aux yeux de cet historien, que d'être de l'école florentine. Le Bottari et Lanzi sont, à son égard, un peu plus avares de louanges, quoiqu'ils rendent justice cependant à son talent supérieur. Le second surtout lui reconnaît une originalité particulière, et lui-même possédait un tableau de ce peintre dont le sujet est également une Madone avec l'enfant Jésus et le petit Saint-Jean-Baptiste.

PLANCHE III.

LE BRUN (Charles).

MUTIUS SCÉVOLA ; *peint sur toile ; hauteur quatre-vingt-seize centimètres ou deux pieds onze pouces ; largeur un mètre trente-quatre centimètres ou quatre pieds.*

Le trait historique de Mutius Scévola est assez connu pour que nous nous dispensions de le rapporter ici. Beaucoup d'artistes ont traité ce sujet,

et il en est peu véritablement qui présente plus de ressources à l'imagination du peintre, soit pour le nombre et l'expression des personnages qu'il peut comporter, soit pour la richesse des détails que l'on peut y introduire. Il paraît que ce fut un des prèmiers qui s'offrit au génie de Le Brun dans sa jeunesse; je dis dans jeunesse, car il est facile de reconnaître, par les défauts même de ce tableau, que ce peintre était loin encore du degré de talent auquel il parvint dans la suite. Cette composition est embarrassée. Il y règne une confusion choquante; les lignes y sont brisées et tracassées; les groupes mal disposés, et les personnages généralement mal agencés. La principale figure, le Mutius Scévola, quoique placé dans le milieu du tableau, n'appelle point l'œil, comme cela devrait être raisonnablement. La première attention se porte sur ce groupe d'hommes qui se disposent à placer sur le bûcher le secrétaire de Porsenna, victime infortunée de l'erreur du farouche Scévola. Le peintre a choisi l'instant où Porsenna fait venir Mutius en sa présence, pour qu'il soit témoin des honneurs funèbres que l'on va rendre à celui qu'il vient d'assassiner, et pour le faire immoler ensuite aux mânes de ce malheureux aux pieds de la statue de Jupiter. Sans doute le monarque vient de lui prononcer son arrêt, puisque Mutius, le poing sur le bûcher, se retourne, et semble lui dire : « Crois-tu qu'un homme qui souffre vo- » lontairement une semblable douleur puisse craindre la mort? » Ce Mutius, dans sa pose, dans son maintien, n'a point cette dignité, cette fermeté stoïque que l'on voudrait retrouver dans un romain de cette trempe. Il semble trop céder à la souffrance qu'il éprouve, souffrance qui ne devrait s'annoncer que par la contraction de ses muscles. Je ne retrouve pas non plus la majesté royale dans le Porsenna. La surprise, l'épouvante que ce spectacle inoui lui fait épouver, sont d'une expression triviale et populaire. Son trône a l'air d'être sur une table recouverte d'un tapis. Ce trône, aussi bien que les Grands dont il est environné, ne rappellent point l'idée du luxe qui régnait alors à la cour d'Etrurie, et dont les Romains, à cette époque, redoutaient si fort les atteintes. La figure de ce grand prêtre que l'on voit près de Mutius est mieux sentie; mais celle de l'enfant que l'on aperçoit sur le devant est moins bien pensée. Quand les enfans se trouvent entourés de personnes agées qui cèdent à l'épouvaute, ils y cèdent eux-mêmes, non pas qu'ils en apprécient la cause, mais simplement parce qu'ils voient

que les autres sont effrayés. L'impassibilité de celui-ci n'est donc pas raisonnée, et si c'était l'effet d'une distraction occasionnée par un objet plus capable d'occuper cet âge, il fallait au moins motiver cet objet. J'en donnerai pour exemple les jolis enfans de chœur que David a placés dans son tableau du couronnement. Ceux-ci sont également insensibles à ce qui se passe autour d'eux; mais pourquoi? Parce que le sabre d'un militaire auprès duquel ils se trouvent les occupent bien davantage. Voilà l'enfance; et voilà comme il faut raisonner quand on veut prendre la nature sur le fait.

Malgré les défauts de ce tableau, il faut dire que lorsqu'il parut, il dut donner de grandes espérances sur les succès futurs de son auteur, et prouver qu'il était doué d'une imagination féconde.

Il faisait partie de l'ancienne collection de la couronne.

PLANCHE IV.

STEINWEYCK le fils (Henri), vivait en 1626.

JÉSUS CHEZ MARTHE ET MARIE; *peint sur toile; hauteur soixante-cinq centimètres ou deux pieds; largeur quatre-vingt-dix-huit centimètres ou deux pieds onze pouces.*

Jésus se trouvant chez ces deux saintes femmes, fit sentir à Marthe qu'elle attachait trop d'importance aux choses purement temporelles. Tel est le sujet de ce tableau. Marthe debout, au milieu de cette vaste salle, semble reprocher à Marie le peu d'empressement qu'elle met à préparer au Sauveur du monde une réception digne de lui. Jésus assis lui adresse la parole : « Marthe! Marthe! lui dit-il, « pourquoi tant de soins, etc. »

Nous remarquerons que cette scène n'est qu'accessoire à l'objet principal de ce tableau. Steinweyck en le composant, n'eut en vue que de déployer le grand talent qu'il avait pour peindre l'architecture; et Corneille Poelembourg, à qui l'on doit les figures, ne pouvait pas choisir un sujet historique moins en harmonie avec cet intérieur, et qui formât un anachronisme plus complet avec la décoration et les meubles de cet appartement. Comment accorder ces immenses vitraux, avec une époque où l'usage du verre n'était pas encore connu, pour laisser pénétrer le jour dans les maisons? Avait-on connaissance

sous le Chrit des pendules, et n'est-il pas souverainement ridicule de voir le fils de Dieu assis au pied d'un horloge magnifique? Employait-on de son tems la reliure pour conserver les livres que l'on voit rangés sur ces tablettes? Et le style gothique que l'on remarque dans cette grande porte du fond, n'est-il pas postérieur à son règne de treize ou quatorze cents ans? On répondra sans doute que les peintres n'y regardent pas de si près, et que les anachronismes importent peu, pourvu qu'un tableau soit d'un effet piquant, et que les figures soient spirituelles. Je ne sais pas si ce système est incontestable; et je ne voit pas qu'un tableau perdît quelque chose à ce que les détails ne fussent pas en contradiction, soit entre eux, soit avec l'objet principal.

Quoiqu'il en soit, Steinweyck est considéré comme le plus habile peintre d'architecture que l'école flamande ait produit. Il semble s'être surpassé dans ce tableau. On ne peut lui reprocher peut-être qu'un peu de sécheresse. Ici il a représenté d'après nature sans doute une vaste salle de quelque maison religieuse. Cette chaire que l'on aperçoit contre la muraille à droite semble l'indiquer. On découvre dans le fond une immense cuisine, et plusieurs personnes autour du foyer, occupées des préparatifs du repas. Cet ouvrage est admirable par la pureté des lignes, la savante dégradation des lumières, la vérité et le charme de la couleur.

Il faisait partie de l'ancienne collection de la couronne.

PLANCHE V.

LAHYRE (LAURENT DE).

LES BAIGNEUSES; *peint sur toile; hauteur soixante-six centimètres ou deux pieds; largeur quatre-vingt-six centimètres ou deux pieds cinq pouces six lignes.*

Voici l'un des plus précieux paysages que possède le Musée. Rien de plus frais, de plus pittoresque, de plus anacréontique que ce beau site qu'ombragent des arbres majestueux et touffus, et qu'embellit ce ruisseau dont le paisible cours humecte ces côteaux parés de gazons et de fleurs. Dans cette onde limpide, l'habile peintre a rassemblé de jeunes nymphes que les plaisirs du bain attirent, ou que la solitude invite à se livrer

à de folâtres jeux. La jeunesse, l'agilité, la souplesse s'unissent aux grâces pour animer ces groupes variés. On n'aperçoit dans l'éloignement qu'une petite maison, mais tout est clos autour d'elle, et l'on ne craint point qu'aucun regard indiscret vienne troubler les amusemens dont ces beaux lieux sont le théâtre.

Que de finesse, que d'esprit, que de poésie dans cet admirable ouvrage! Lahyre est ici l'égal de Claude Lorrain. Comment se fait-il que possédant tant de hautes qualités pour l'art de la peinture, et comme peintre d'histoire et comme peintre de paysages, cet habile artiste ne jouisse pas d'une plus haute réputation? A peine le cite-t-on parmi les grands peintres français. Et cependant, à ne considérer même que ce tableau, est-il beaucoup de peintres italiens et flamands qui puissent s'énorgueillir d'en avoir produits de plus beaux. La renommée n'est donc pas toujours la récompense du mérite; hélas! il n'est que trop vrai. Les prôneurs, la jactance, l'audacieuse vanité, et l'intrigante adresse, procurent souvent à la médiocrité la gloire et les honneurs qui n'appartiennent qu'aux talens.

Ce beau tableau fut acquis par le directeur du Musée à la vente de Tolozan.

PLANCHE VI.

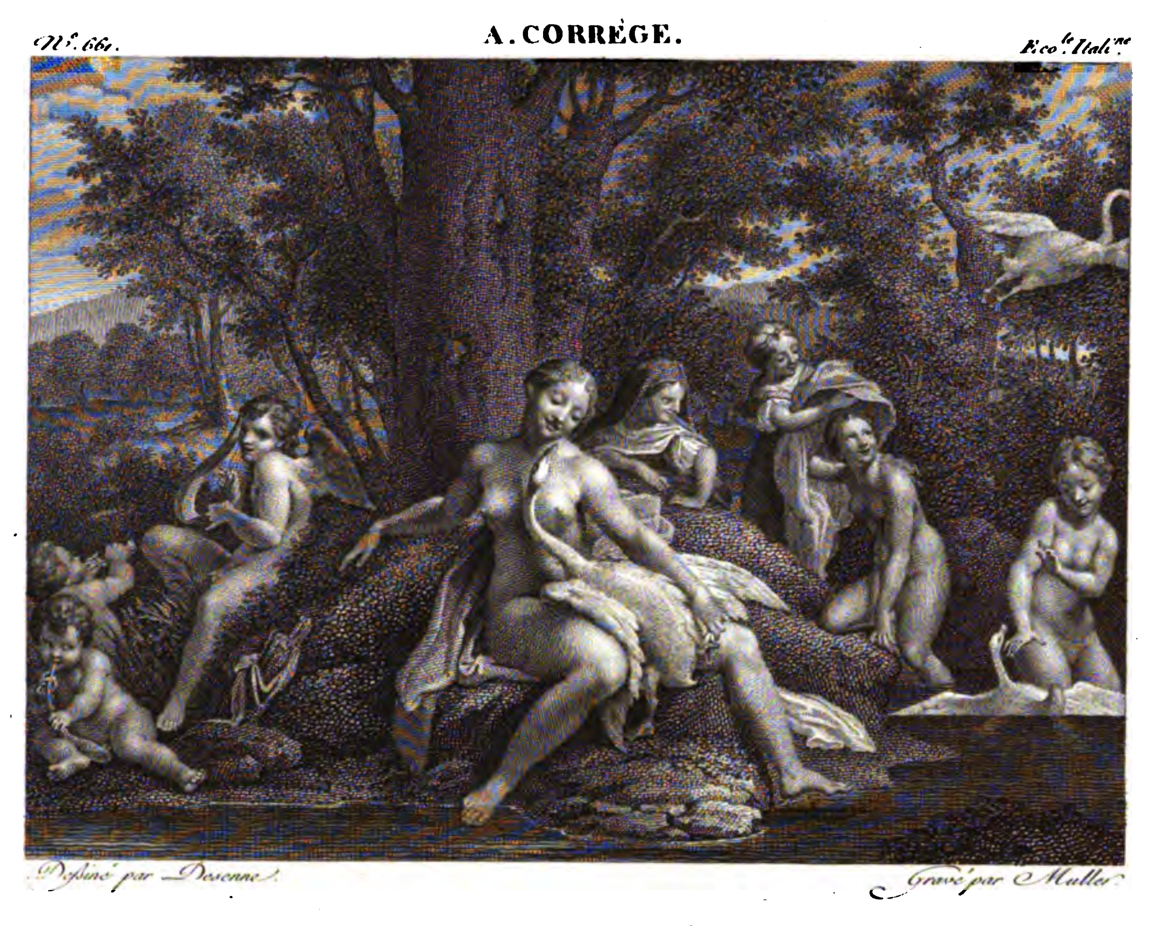
TÊTE DE ROME. — TÊTE D'AUGUSTE.

BUSTES.

Cette tête de Rome est colossale. Elle est coiffée d'un casque, orné de chaque côté de la louve qui alaita Remus et Romulus. On la voyait à la *Villa Borghèse*, d'où elle a été apportée en France.

Auguste est ici représenté dans la vigueur de l'âge. Sa tête est ornée de la couronne de chêne. C'est un des plus beaux portraits de cet empereur que l'antiquité nous ait laissés. Il a été apporté de *Vérone*, où il décorait la maison *Bevilacqua*.

Nº. 661. **A. CORRÈGE.** Écoˡᵉ. Italⁿᵉ.



Dessiné par Desenne. Gravé par Muller.

JUPITER ET LÉDA.



Dess. par Girod. Grav. à l'Eau-forte par Quéverdo. Ter. par Boisson.

LE REPOS DE LA SAINTE FAMILLE.

N°. 663. CH. LE BRUN. Éco. le Franç.se



Dessiné par Girod. Gra.é à l'eau-forte par Chataigner. Ter.é par Dambrun.

MUTIUS SCÉVOLA.

N°. 663. CH. LE BRUN. Eco.le Franc.se



Dessiné par Girod. Grav.é à l'eau-forte par Chataigner. Ter.é par Dambrun.

MUTIUS SCÉVOLA.

N°. 664. **H. STEINWEYCK, fils.** Eco^le Flam^de.



Des.^é par Vasserot. Grav.^é a l'Eau-forte par J.J. De la Porte. Ter.^é par Heina.

JÉSUS CHEZ MARTHE ET MARIE.

N.° 665. L. LA HYRE. Éco. Franç.



Des.° par Chionon. Gra.re à l'Eau-forte par Chataignier. Ter.é par Niquet.

DES BAIGNEUSES DANS UN PAYSAGE.



Dessiné par Vauthier. Gravé par Leroux.

ROME. AUGUSTE.

EXAMEN

DES PLANCHES.

CENT DOUZIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

POUSSIN (Nicolas).

LE JEUNE PYRRHUS SAUVÉ; *peint sur toile; hauteur un mètre seize centimètres ou trois pieds six pouces; largeur un mètre soixante-un centimètres ou quatre pieds dix pouces.*

Le jeune Pyrrhus, dont la conservation fait le sujet de ce tableau, comptait parmi ses ayeux ce Pyrrhus, fils d'Achille, dont le courage et la férocité furent si funestes à Priam et à sa famille, et était fils d'Eacides, roi des Molosses. Ce jeune prince, devenu roi des Epirotes, est célèbre dans l'histoire. Il se rendit fameux par ses entreprises guerrières, par la conquête de la Macédoine, par celle de la Sicile, par son invasion de l'Italie, par ses succès et ses revers en combattant contre les Carthaginois, par la bataille qu'il perdit contre Curius Dentatus, par ses ravages en Syrie, et par la mort qu'il reçut dans Argos de la main d'une femme, dont il s'apprêtait à percer le fils qui venait de le combattre et de le blesser. Telle fut la vie de ce prince, grand, généreux, brave, mais inquiet, impétueux, errant, plus aventurier

que roi, et que l'on pourrait à juste titre appeler le Charles XII de l'antiquité.

On sent combien la connaissance de ses exploits ajoute d'intérêt à ce beau tableau, puisque le destin de tant de peuples dépend de la perte ou du salut de ce prince; et c'est ainsi que l'homme de génie ne choisit que des sujets dont les héros se rattachent à de grandes époques, et dont la présence ramène les spectateurs à des réflexions utiles.

Le Poussin a choisi l'instant où les Molosses révoltés, viennent de chasser Eacides de son trône. Son fils n'a pas un asile, et cet enfant, dont le bras un jour doit ébranler tant de trônes, est déjà, dans son berceau, le jouet de l'infortune. Androclides et Angelus, les plus fidèles serviteurs de son père, l'ont emporté dans leurs bras, se sont fait suivre des femmes qui veillaient sur son enfance, et combattant dans leur retraite les révoltés acharnés à les poursuivre pour se saisir de cet enfant, et l'immoler dans leur rage, viennent d'arriver sur le bord d'une rivière débordée, qu'ils ne peuvent franchir au gué. Avec quel art le Poussin a su accroître l'intérêt que l'on prend à cette scène! Si les ennemis forcent le défilé où le courage des soldats d'Eacides les arrêtent encore, c'en est fait, l'enfant périt. Si les cris de ses défenseurs ne parviennent à se faire entendre des habitans du pays qui bordent l'autre rive, rien ne peut le sauver. Si l'on brave l'impétuosité du fleuve, la mort l'attend dans ses flots. Quelle situation! Androclides et Angelus s'apercevant que leur voix ne peut se faire entendre à l'autre rive, et pressés par la circonstance, s'avisent, pour dernière resource, d'écrire sur une écorce d'arbre le nom du précieux dépôt qu'ils veulent sauver. Ils attachent cette écorce au fer d'un javelot, et dans la crainte qu'il ne parvienne pas à l'autre bord, ils en enveloppent également une pierre plus facile encore à lancer. C'est l'instant où ils emploient ce dernier moyen que le peintre a représenté. Enfin, cette dernière ressource leur réussit, et les Mégariens avertis, coupent des branches d'arbres, en forment un radeau, et parviennent à sauver le jeune Pyrrhus.

En traitant un sujet aussi intéressant, le Poussin s'est montré le plus grand des dessinateurs. Il a égalé les plus célèbres sculpteurs de l'antiquité par la pureté du trait et la beauté des formes. Avec quel art il a su conserver l'unité d'action dans ce magnifique tableau, quoiqu'il soit cependant par sa nature même divisé en trois scènes! Ce grand peintre s'est élevé au-dessus de cette difficulté, et l'a vaincue avec une

supériorité que l'on chercherait vainement ailleurs. Ces trois scènes sont cependant bien senties, bien distinctes; 1.° les défenseurs de Pyrrhus, refoulant dans un défilé les ennemis acharnés à sa poursuite; 2.° l'effroi, le désordre, l'anxiété des femmes chargées de son enfance, les vives supplications de ce serviteur d'Eacides qui montre de loin aux Mégariens le précieux dépôt qu'on veut leur confier, l'active énergie des deux soldats dont l'un lance le javelot, et l'autre la pierre auxquels sont attachés les écrits qui doivent les instruire; 3.° enfin, l'étonnement et l'attentive curiosité des Mégariens qui, de l'autre rive, aperçoivent le tumulte qui se passe sur la rive opposée. Avec quel talent extraordinaire ce peintre admirable est parvenu à détacher ces scènes entre elles sans nuire à l'objet principal, et à diviser de la sorte l'intérêt, je ne dirai pas sans l'affaiblir, mais au contraire pour l'accroître encore. Il semblerait que le Poussin a tracé ce tableau d'après nature, et qu'il avait sous les yeux cette grande scène quand il l'a dessinée. Nous ne balançons pas à dire que cette belle composition nous paraît être l'une des plus parfaites que les pinceaux de ce grand maître aient produit. L'artiste y admire l'extrême pureté du dessin, l'homme instruit la grande connaissance du genre historique et l'expression parfaite de chaque personnage; le poète, la verve et l'enthousiasme de toutes les figures; enfin, le philosophe la profondeur et la sagesse de tous les mouvemens, de toutes les intentions, et de toutes les actions. Il est à regretter qu'un tel chef-d'œuvre ait été exécuté sur une impression de brun-rouge, que le tems a fait pousser à travers la peinture, ce qui lui a ôté le charme qu'il devait avoir lorsqu'il sortit de l'atelier de ce peintre inimitable.

Ce tableau faisait partie de l'ancienne collection de la couronne.

PLANCHE II.

VÉRONÈSE (ALESSANDRO TURCHI, dit).

LE DÉLUGE; *peint sur toile; hauteur soixante-douze centimètres ou deux pieds deux pouces six lignes; largeur quatre-vingt-onze centimètres ou deux pieds huit pouces six lignes.*

On sait assez avec quelle supériorité le Poussin a traité ce sujet dont Alexandre Véronèse s'est également emparé. Quoique j'aie souvent manifesté l'opinion que dans les arts on ne doit jamais établir de parallèle entre tel et tel artiste, si l'on veut éviter les préventions et porter un jugement sain sur les qualités que chaque individu possède, je ne puis cependant m'empêcher de convenir que la concurrence est difficile à soutenir avec un homme comme le Poussin. Ici le génie emportera toujours la balance. On peut à la faveur d'une étude assidue, d'expériences ou d'essais multipliés, d'une patience inépuisable enfin, parvenir à dessiner aussi correctement que le Poussin. Ce qui s'apprend est du domaine de tout le monde; mais le génie ne s'apprend pas. Si l'on ne considère que le faire, le dessin, la couleur, on peut arriver à être l'égal du Poussin, et même à lui être supérieur en quelques parties; mais qui se flattera jamais de l'égaler par le génie, par la nouveauté et la grandeur des idées, par la sagesse et la profondeur des pensées, et voilà ce qui partout assure la supériorité; voilà ce qui rend tout parallèle avec lui dangereux pour celui qui semble le provoquer en traitant un sujet qu'il aurait traité; voilà enfin pourquoi il est beaucoup de bons peintres, et si peu de grands peintres.

Alexandre Véronèse est un bon peintre, mais non pas un grand peintre. Lorsque je décrivis le Déluge du Poussin, je me rappelle que pour mieux faire ressortir la puissance de son génie, j'exposai la manière dont un homme ordinaire s'y prendrait pour composer un tableau représentant le déluge. Celui d'Alexandre Véronèse vient à l'appui de mon opinion à cet égard. Il n'a employé que des figures ou des demi-figures éparses çà et là; les unes déjà noyées, repoussées

par les flots sur les endroits où la grève est encore découverte ; les autres mourantes, quelques-unes cherchant un refuge sur des arbres dont la cîme n'est pas encore submergée ; d'autres enfin essayant de se mettre à couvert sous un vaste manteau, dont le père de la famille cherche à former une tente.

Il est facile de voir que ces différens groupes n'offrent que des lieux communs, que l'on peut retrouver dans tous les tableaux de ce genre. L'on n'y remarque aucune de ces pensées sublimes que le génie seul peut employer pour caractériser cette grande catastrophe. On reste froid à l'aspect de cet ouvrage, et certes on éprouve un tout autre sentiment devant le Déluge du Poussin.

Relativement à l'exécution, ce tableau est un des meilleurs ouvrages de ce Véronèse. Il faisait partie de l'ancienne collection des rois de France.

PLANCHE III.

DIÉTRICH.

LE CHRIST DÉPOSÉ AU TOMBEAU; *peint sur toile; hauteur quatre-vingt-dix-huit centimètres ou deux pieds onze pouces trois lignes; largeur soixante-onze centimètres ou deux pieds deux pouces.*

Au premier aspect, on est tente d'attribuer ce tableau à Rembrand. Les plus habiles connaisseurs ne seraient point à l'abri de cette erreur. On croit y remarquer sa manière de composer, son genre d'expression, ses effets de lumière; mais quand on l'examine de plus près, on n'y retrouve point sa touche *beurrée*. Que le lecteur me pardonne cette expression bisarre, qui n'est en usage que parmi les marchands de tableaux, mais que je n'emploie ici que parce qu'elle rend assez bien leur pensée. Ici, au contraire, quand on s'approche de ce tableau, on reconnaît que la touche en est dure ; mais si l'on se recule de quelques pas, ce défaut disparaît : alors la magie reprend ses droits, et l'on croit être vis-à-vis d'un tableau de Rembrand.

Cela n'est point étonnant; le talent de Diétrich était extrêmement flexible, et ce peintre se plaisait à imiter les différens maîtres.

Il semble qu'il s'est plu à multiplier, dans cette composition, le nombre des personnes que les liens du sang ou ceux de l'amitié amènent à cette cérémonie funèbre, et engagent à conduire le Christ au tombeau. Cette affluence lui a procuré les moyens de varier les expressions des regrets et de la douleur, et répand plus de pompe et de majesté sur cette scène pénible et touchante.

On chercherait en vain dans cette production la dignité dans les figures et la pureté dans le dessin. Ce n'est pas à cette école qu'il faut les demander; mais ces effets piquans, cette lumière distribuée avec art, ces expressions naïves et populaires que toutes les classes de spectateurs peuvent saisir, et que la plupart d'entre elles aiment à rencontrer dans un tableau; voilà ce qui fait le mérite de celui-ci et lui donne un rang distingué dans les arts.

On le doit aux conquêtes de 1806.

PLANCHE IV.

VELDE (Guillaume van den).

UNE MARINE; *peint sur toile; hauteur soixante-cinq centimètres ou deux pieds; largeur soixante-dix-sept centimètres ou deux pieds quatre pouces.*

Cet artiste est l'un des plus habiles peintres de marine que l'école hollandaise ait produit. Le tableau que nous publions suffirait seul pour le prouver.

Il règne un calme plat sur la mer. A peine le plus léger souffle agite-t-il les pavillons et les flâmes de ces divers bâtimens que l'on voit mouillés dans cette rade. L'habile peintre en a varié les formes d'une manière très-pittoresque et avec beaucoup de connaissance de l'architecture navale; c'est-à-dire de celle qui était d'usage de son tems, et particulièrement en Hollande. La construction actuelle des vaisseaux de guerre n'offrent plus, par exemple, ces poupes élevées, telle que l'on voit celle de ce grand bâtiment placé à la droite du tableau et sur le second plan. Les autres navires que le peintre a représentés sont encore en usage aujourd'hui dans la marine marchande hollandaise.

Les petites figures dont Van den Velde a animé son tableau, sont touchées avec un esprit infini. La couleur générale est bien la couleur locale. Les eaux sont d'une belle transparence, et ce tableau est charmant pour le coloris.

Ce précieux et bel ouvrage sort de la collection du stathouder.

PLANCHE V.

HOLBEN (HANTZ).

LE PORTRAIT D'ERASME; *peint sur bois; hauteur quarante-deux centimètres ou un pied trois pouces six lignes; largeur trente-trois centimètres ou un pied.*

Ce portrait de Didier Erasme est le plus précieux de tous ceux que l'on ait fait de ce philosophe. Il est présumable que Holben le peignit pour son protecteur, Thomas Morus, chancelier d'Angleterre, et pour servir de pendant à celui de ce grand magistrat. Le Musée les possède l'un et l'autre, et ils sont de la même dimension.

Holben a représenté ce célèbre lettré vu de profil. Il est assis devant une table, et écrit. Cette tête exprime bien l'attention profonde et la gravité de la pensée. La tête est coiffée d'une toque noire, dont les côtés sont rabattus. Une robe de même couleur est son unique parure.

Ce tableau sort de l'ancienne collection de la couronne.

PLANCHE VI.

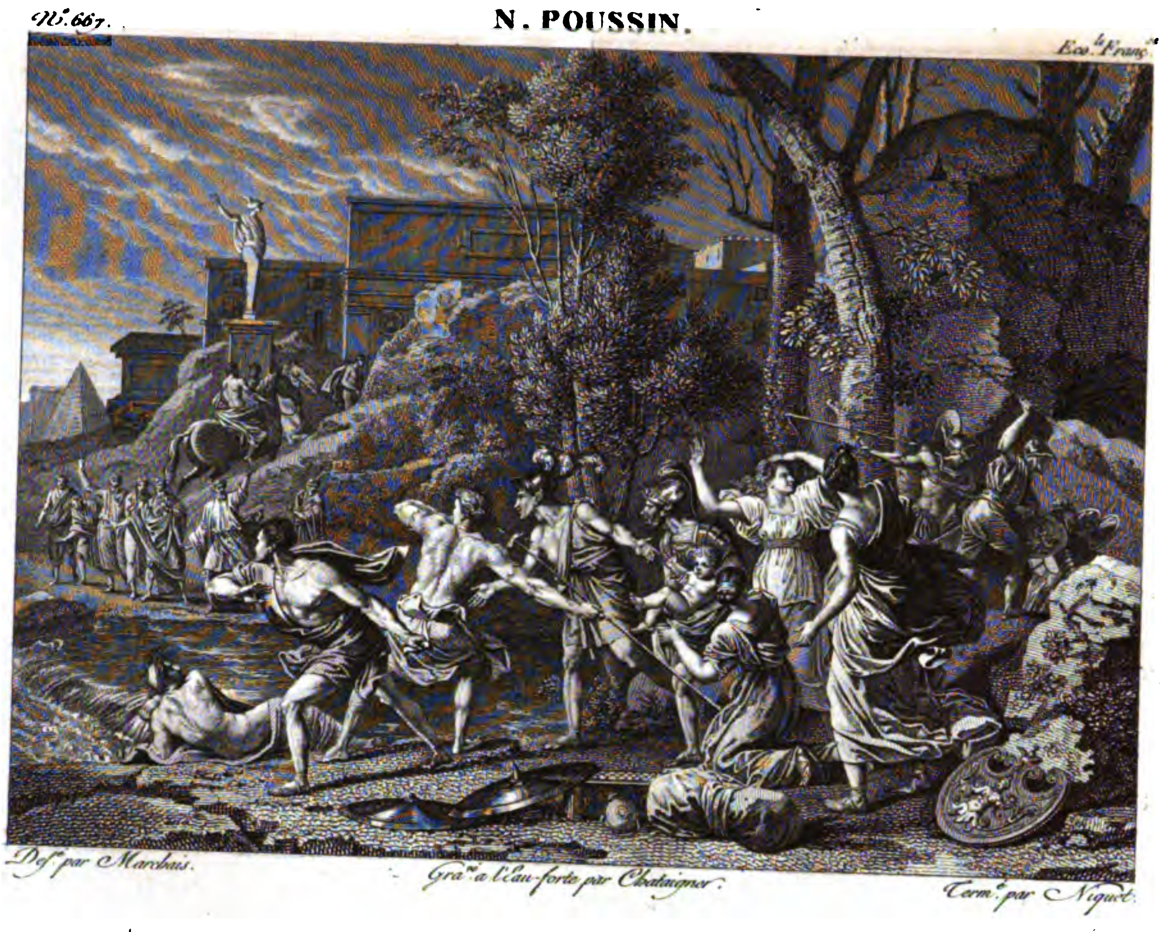
CENTAURE. — GROUPE.

Les centaures étaient des monstres fabuleux. Une erreur populaire, ou plutôt une de ces illusions auxquelles tous les peuples sont malheureusement sujets dans l'instant des grands dangers, donna naissance à cette fable. On raconte que sous le règne d'*Ixion*, roi de Thessalie, un troupeau de bœufs ou de taureaux sauvages, sorti du mont *Pelion*, ravagea tout le pays. Des jeunes gens dressèrent des chevaux pour le

genre de combat qu'ils se proposaient de livrer à ces animaux destructeurs. En effet, cette cavalerie les attaqua, et les cavaliers extrêmement adroits à tirer de l'arc, réussirent à détruire tous ces taureaux, en les perçant à coups de flèches. Cette victoire leur valut le nom de *centaures* ou *peres taureaux*. Ces jeunes gens, que leur triomphe rendait orgueilleux, insultèrent les *Lapithes*, peuples voisins. Il fallut combattre, et comme dans la bataille, les centaures fuyaient avec une extrême vélocité, après avoir lancé leurs traits, le peuple les prit de loin pour des êrtes, demi-hommes, et demi-chevaux.

Homère a prétendu que l'usage immodéré du vin causa la perte des Centaures. C'est sans doute cette version du prince des poètes, qui a fait naître au statuaire l'idée de ce groupe. Le génie de Bacchus est à cheval sur le dos du Centaure. Il le tient d'une main par les cheveux, et de l'autre bras il a l'air de vouloir lui asséner un coup de poing. M. Visconti présume que ce morceau, parfaitement conservé, et du plus beau style, est une répétition antique du plus vieux des Centaures, sculpté en marbre noir, par *Ariteas* et *Papias*, statuaires aphrodisiens, et qu'elle sort de leurs ciseaux. Ce groupe fut découvert à Rome sur le mont *Coelius*, et sort de la *Villa Borghèse*.

N°. 667. **N. POUSSIN.** Eco. le Franç.se



Des.é par Marchais. Gra.vé à l'Eau-forte par Chataigner. Term.é par Niquet.

LE JEUNE PYRRHUS SAUVÉ.

N.° 668. A. VERONESE. Eco.le Itali.ne

Des.é par Marchais. Gra.vé à l'Eau-forte par Queverdo. Term.é par Villerey.

LE DÉLUGE.

N°. 669. **DIETRICK.** Eco.e Flam.de



Des.é par Fribourg. Grav.é à l'eau-forte par Chataigner. Ter.é par Oortman.

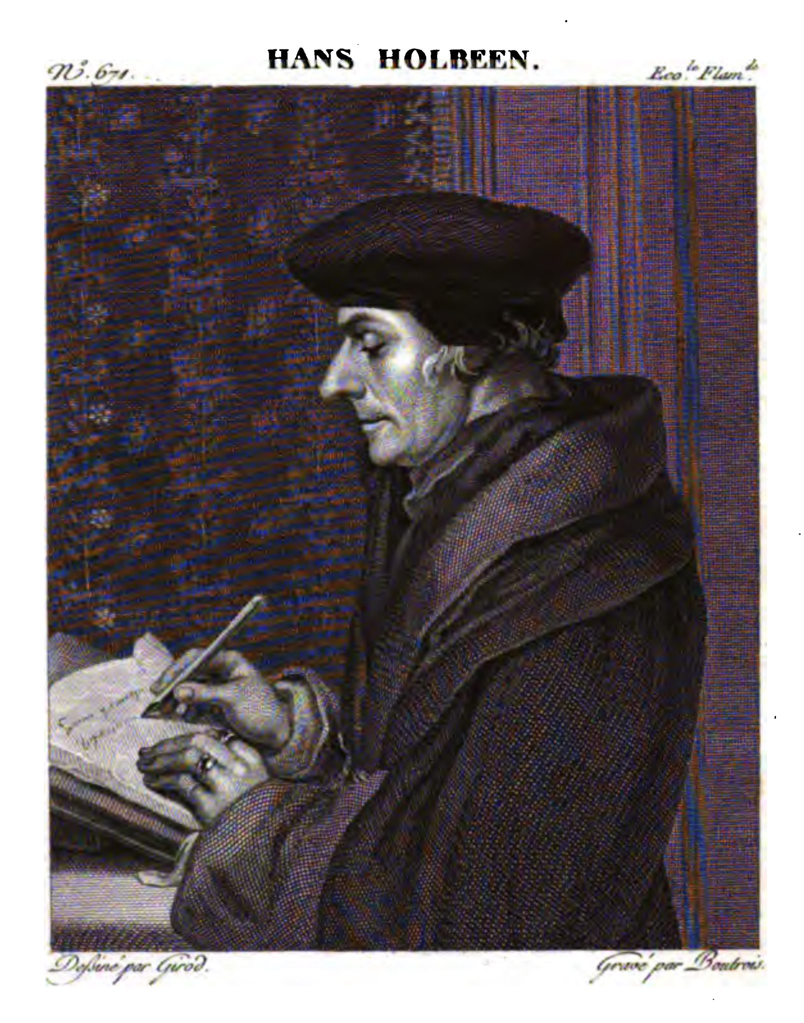
LE CHRIST PORTÉ AU TOMBEAU.

N° 670. G. VAN DEN VELDE. Eco.le Flam.de

Dessiné par Vasserot. Gravé par Cardano.

UNE MARINE.

N°. 671. **HANS HOLBEEN.** Eco.le Flam.de



Dessiné par Girod. *Gravé par Boutrois.*

LE PORTRAIT D'ERASME.

N°. 62. *Groupe en Marbre.*



Dessiné par Vauthier. *Gravé par Dequevauviller.*

CENTAURE.

EXAMEN

DES PLANCHES.

CENT TREIZIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

CARRACHE (ANNIBAL).

LE MARTYRE DE SAINT ETIENNE; *peint sur cuivre; hauteur quarante-un centimètres ou un pied trois pouces; largeur cinquante-un centimètres ou un pied six pouces six lignes.*

Nous avons précédemment décrit un tableau de Corneille Poelemburg, représentant le même sujet. Nous entrâmes alors dans quelques détails sur le trait historique. Nous ne reviendrons pas sur ces détails. Le tableau de Poelemburg forme la planche 585 de notre ouvrage.

Il est naturel que cette scène se soit souvent présentée au génie des peintres. La collection du Musée impérial en fournit la preuve, puisqu'elle s'y trouve plusieurs fois répétée. En effet, il est peu de sujets capables de procurer à l'artiste plus de moyens de développer ses talens, soit pour l'expression, soit pour la pantomime, soit pour le beau idéal, soit pour le beau choix du paysage. Le théâtre de cette tragédie est communément en plein air, aux portes d'une grande ville, dont les approches peuvent être enrichies par d'élégantes fa-

briques. La féroce énergie des bourreaux, l'innocente candeur, la noble résignation du martyr, la nombreuse variété des personnages présens, que de moyens pour déployer la beauté des formes, la vigueur des mouvemens, l'expression des passions diverses. La cour céleste, ordinairement présente à ces grands dévouemens, les anges chargés des palmes promises à la constance de l'homme dont le ciel doit être la récompense, se balançant sur leurs ailes brillantes, les nuages resplendissans de cette lumière divine que répand sur leurs groupes la gloire du Tout-Puissant, que leurs masses enveloppent et soutiennent, que de ressources pour le jeu d'une imagination tout à-la-fois féconde, exaltée et gracieuse! Ce sujet comporte donc toutes les belles parties de la peinture, quand il est traité par un habile homme. Aussi, presque tous les peintres célèbres s'en sont-ils emparés, et il en fut quelques-uns dont il porta la gloire au plus haut degré, tels que Jules-Romain, par exemple, dont le Martyre de Saint Etienne, si long-tems admiré à Gênes, et que possède maintenant le Musée, est considéré comme l'un des plus beaux tableaux du monde; tels que Charles Le Brun qui, malgré tant de titres à la gloire, eut encore besoin que son Martyre de Saint Etienne achevât de donner la mesure de son grand talent.

Le tableau que nous publions ici faisait partie de l'ancienne collection de la couronne. Il fut gravé sous le nom d'Annibal Carrache, et maintenant encore il est exposé sous le nom de ce grand peintre. Quoique ces différentes circonstances semblent faire autorité, cependant des yeux bien exercés, des amateurs habitués depuis long-tems à comparer les différens styles, pourraient ce me semble concevoir quelques doutes sur cette apparente authenticité. En examinant ce tableau avec une scrupuleuse attention, en l'étudiant avec autant de soin que d'impartialité, on y reconnaîtrait l'Albane bien plus que le Carrache. Le Musée possède un autre Martyre de Saint Etienne, bien avéré pour être du Carrache. Qu'on le compare à celui-ci, assurément on ne trouvera pas dans celui que nous décrivons, la même correction de dessin ni la même fermeté de touche que l'on remarque dans l'autre. Ici le dessin est moins soigné, la touche est plus douce, plus harmonieuse, et n'offre pas la même vigueur. Mais c'est principalement dans la gloire céleste et l'ange qui apporte la palme et la couronne du martyre, que l'on retrouve le type des figures

de l'Albane. Quelques historiens italiens nous confirment dans cette idée, puisqu'ils s'accordent à dire que si l'Albane composa peu de tableaux tirés de l'Histoire Sainte, il y porta dans l'exécution la même grâce, la même élégance qu'il mettait dans les sujets prophanes, et qu'il s'y distingua surtout par la légèreté, l'amabilité, la souplesse aérienne qu'il prêtait à ses figures d'anges. Il nous est donc permis de penser que l'on pourrait restituer le tableau dont il est ici question à ce peintre célèbre.

Au reste, cette opinion ne ferait pas déchoir ce tableau aux yeux des amateurs. Il serait encore précieux par cela même que l'Albane, comme je le disais tout à l'heure, traita peu de tableaux d'histoire. On sait qu'il consacra ses pinceaux à la reine de Gnide, aux Nymphes et aux Amours. Il ne s'occupa de tableaux d'histoire que lorsqu'ils lui furent commandés, ou lorsqu'il voulut prouver aux peintres contemporains, qu'il pouvait, quand il le voulait, s'élever au genre sévère.

PLANCHE II.

TITIEN (Viziano Vecellio).

LA VIERGE, JÉSUS, SAINTE AGNÈS ET SAINT JEAN; *peint sur toile; hauteur un mètre cinquante-quatre centimètres ou quatre pieds huit pouces; largeur un mètre cinquante-huit centimètres ou quatre pieds neuf pouces six lignes.*

La Vierge est assise sur les débris d'un ancien monument, le dos appuyé contre le piédestal d'une colonne. Elle tient sur ses genoux l'enfant Jésus. Ce divin enfant, presque nud, est debout. Un de ses petits bras entoure amoureusement le col de sa mère, dont la main gauche le soutient, tandis qu'un des pieds de l'enfant est supporté par la main droite de la Vierge. Cette pose est aussi naïve que gracieuse. L'enfant, dont les yeux sont fixés vers la partie droite du tableau, semble occupé d'un objet que l'on n'aperçoit pas, et n'accorde aucune attention à la scène qui se passe près de lui. Sainte Agnès accroupie à côté de la Vierge, veut faire hommage à l'enfant Jésus de la palme de son martyre. Le petit Saint Jean s'approche également dans l'in-

tention de présenter son mouton à son jeune maître. Cette palme et cet agneau sont les symboles prophétiques du sacrifice que le Sauveur du monde doit faire un jour de sa vie pour le salut du monde, et de l'innocence de cette grande victime. Il est assez difficile de se rendre compte des motifs que le Titien peut avoir eus de prêter à l'enfant Jésus cet air distrait, et d'éloigner son attention de ces hommages que sa prescience devrait lui rendre chers.

Il est impossible de ne pas reconnaître que cette production appartient à la plus belle époque de ce grand maître, et qu'il était dans toute la force de son grand talent quand il l'exécuta. C'est de tous ses tableaux l'un de ceux qu'il fit avec le plus d'amour. La figure entière de l'enfant, les têtes de la Vierge et de Sainte Agnès sont des chefs-d'œuvres de grâces et de coloris.

Ce beau tableau faisait partie de l'ancienne collection de la couronne. Il est probable qu'il aura anciennement été employé en dessus de porte, et qu'à cet effet il aura été aggrandi pour qu'il pût remplir la surface de l'attique, et cadrer avec le dessus de quelqu'autre porte correspondante. Cette opération fut faite dans le tems avec intelligence; mais malgré cela, elle n'en est pas moins blâmable, et l'on doit désapprouver hautement cette sorte de prophanation des chefs-d'œuvres de peinture que l'on porta à l'excès sous les derniers rois, et à laquelle l'ancienne surintendance des bâtimens se prêta avec la plus indiscrète complaisance. Cette licence fut poussée si loin, que non-seulement on se permettait ainsi d'aggrandir des tableaux, mais que l'on ne rougissait pas d'en dégrader d'autres en les remployant pour les faire cadrer aux places où l'on voulait les ajuster. Cette espèce de vandalisme a frappé nombre de tableaux précieux; et plusieurs productions du Poussin en ont été victimes.

PLANCHE III.

JOUVENET (JEAN).

LA MESSE DE L'ABBÉ DE LA PORTE; *peint sur toile; hauteur un mètre soixante centimètres, ou quatre pieds dix pouces; largeur un mètre trente-neuf centimètres, ou quatre pieds deux pouces six lignes.*

PEU d'artistes, peu d'amateurs, donneraient à la première vue ce tableau à Jouvenet. Le nom de ce grand peintre ne rappelle communément à la mémoire qu'un beau talent entièrement consacré à des compositions historiques d'un grand apparat. Comment se figurer en effet que le pinceau mâle et vigoureux d'un artiste accoutumé à n'exécuter que des tableaux de proportions colossales, ait pu s'astreindre à tracer ces pilastres, ces voûtes, ces ogives, ces vitraux, cette grille, avec cette exactitude précieuse que l'on ne doit guère attendre que de la patience des peintres bataves ou flamands ! En effet, il sentait lui-même que son génie n'aurait pu s'asservir à cette précision minutieuse, et il employait pour ce travail un nommé Feuillet, homme plein de talent en ce genre. Ainsi, tout nous porte à croire que le fond de ce tableau aura été peint par cet artiste.

Jouvenet a représenté le dernier acte de la messe, c'est-à-dire l'instant où l'officiant se retourne après l'*ite missa est*, pour donner la bénédiction pastorale au peuple. La tête religieusement baissée de tous les assistans à genoux, la place qu'occupent les deux enfans de chœur avec les cierges dont ils sont chargés et leur adoration profonde; le départ de ce diacre, qui déjà retourne à la sacristie avec le calice qui vient de servir au sacrifice; l'attitude même du prêtre, qui, les mains jointes, rangé vers une des extrémités de l'autel, parce que le saint Sacrement est exposé, prononce dans ce moment le *benedicat vos omnipotens Deus*, et va se retourner pour dire le dernier Evangile; tout enfin s'accorde pour expliquer clairement la pensée du peintre.

M. Lenoir, administrateur du Musée des monumens français, que j'ai consulté sur ce tableau, assure que l'abbé de la Porte, que Jouvenet a représenté dans ce tableau, est d'une ressemblance parfaite. Il en a pour

garantie l'étude faite d'après nature et de grandeur naturelle, qu'il a vue long-tems exposée dans la salle des archives du chapitre de Notre-Dame, dont la cheminée était décorée du tableau que nous publions. Cet abbé de la Porte était ami intime de Jouvenet. Il était chanoine *jubilé* de Notre-Dame, et était chargé de la surveillance des travaux d'embellissemens de cette basilique. Son amour pour les arts lui fit remplir ces fonctions avec tant de zèle, qu'il y employa même la majeure partie de sa fortune. Il était donc naturel que par le double sentiment de l'amitié et de la reconnaissance, Jouvenet se plût à conserver à la postérité l'image d'un ami auquel les artistes et lui avaient tant d'obligation. Au reste, il ne faut pas confondre cet abbé de la Porte, avec un autre abbé de la Porte, qui, dans le siècle dernier, se fit connaître par son agiotage littéraire, par son penchant à la critique, qui se rendit, dans ses *Observations sur la littérature moderne*, l'antagoniste déclaré de Fréron, auquel il se réunit dans la suite par une de ces inconséquences qui ne sont pas rares dans les hommes qui n'écrivent que pour le plaisir de médire ou de déchirer. C'est de lui qu'un homme d'esprit a dit qu'il était toujours *pressé de mal faire*, en faisant allusion tout à-la-fois à son caractère et à la manufacture littéraire qu'il avait créée, et qui lui valait dix mille livres de rentes.

Le groupe dont Jouvenet, dans ce tableau, a décoré le maître autel de Notre-Dame, n'existe plus aujourd'hui. M. Lenoir pense que ce fut la première pensée de *Guillaume Coustou* que l'on avait chargé de l'exétion de ce morceau en marbre blanc. Cet habile sculpteur, peu satisfait de l'effet que produisait le modèle de ce monument que Jouvenet a représenté, simplifia sa composition; et le groupe, ainsi corrigé, et tel qu'on le voit aujourd'hui, ne fut placé qu'en 1714. L'on a dû sa conservation à M. Lenoir, et par ordre du gouvernement, il a été rendu à la métropole. M. Lenoir, malgré ses recherches, n'a pu découvrir ce qu'était devenu le premier modèle que Jouvenet a représenté dans son tableau.

On croit que Jouvenet s'est placé lui-même dans son ouvrage. Si cela est, il est présumable que son portrait est la figure vue de dos agenouillée sur l'un des premiers gradins, et coîfée d'une perruque vulgairement dite à la Louis XIV.

Ce tableau jouit d'une estime justement méritée parmi les artistes et les connaisseurs, et sera toujours classé parmi les bons ouvrages de ce peintre célèbre.

PLANCHE IV.

VERNET (Joseph).

UN CLAIR DE LUNE ; *peint sur toile ; hauteur quarante - quatre centimètres, ou un pied quatre pouces ; largeur soixante et un centimètres, ou un pied dix pouces.*

Ce joli paysage est l'un des plus agréables tableaux que l'on doive aux talens supérieurs de ce célèbre paysagiste. Il réunit à-la-fois vérité de couleur, franchise de touche, et magic de clair-obsur. Il est présumable que cette vue est prise d'après nature. La simplicité du site autorise à le penser. On pourrait dire même qu'elle offrirait peu d'intérêt, si le talent de cet habile maître n'était pas empreint dans toutes ses parties.

Dans un vallon resserré entre deux masses de rochers, coule lentement une rivière dont la tranquille surface est argentée par la clarté de la lune. Cependant cette rivière est traversée dans toute sa largeur par une cascade, et est encore grossie par un ruisseau qui s'y précipite du rocher que l'on aperçoit à gauche, et cette circonstance semblerait donner un peu d'invraisemblance au calme que l'on aperçoit régner sur les eaux du devant.

Deux pêcheurs, dont l'un tient une ligne, et dont l'autre s'entretient avec une jeune fille, sont les seuls personnages que le peintre ait introduits dans sa composition. Il serait à désirer qu'ils eussent été dessinés sur une plus petite échelle. Les masses de rochers et les arbres qui les avoisinent, en auraient plus de majesté, et le site paraîtrait plus imposant et plus grandiose.

PLANCHE V.

DYCK (Antoine Van).

JEUNE FEMME JOUANT DE LA GUITARE ; *peint sur bois ; hauteur quatorze centimètres, ou cinq pouces six lignes ; largeur douze centimètres, ou quatres pouces six lignes.*

On ignore le nom de la dame représentée par ce portrait. Quoiqu'il soit d'une exécution précieuse, il est néanmoins certain que si tous les

portraits que l'on doit à Van Dyck ressemblaient à celui-ci, il ne serait pas arrivé à cette haute réputation dont il jouit pendant sa vie ; et que le jugement de la postérité semble avoir encore accrue. Il est présumable qu'un époux ou quelqu'amant peut-être lui commanda ce portrait, et le pressa vivement de faire ressortir autant que possible les attraits de la dame qu'il s'agissait de peindre. Cette conjecture est permise, quand on voit ce sein à moitié découvert ; ce bras dont la main parcourt avec une sorte d'affectation les touches de ce sistre, afin d'appeler davantage l'attention sur ses formes arrondies ; la pose enfin de toute la figure qui dégénère en mignardise. Cela s'éloigne d'autant plus de la manière de Van Dyck, que partout ailleurs ses attitudes sont simples, et qu'elles plaisent à toutes les classes, parce qu'elles sont parfaitement naturelles.

PLANCHE VI.

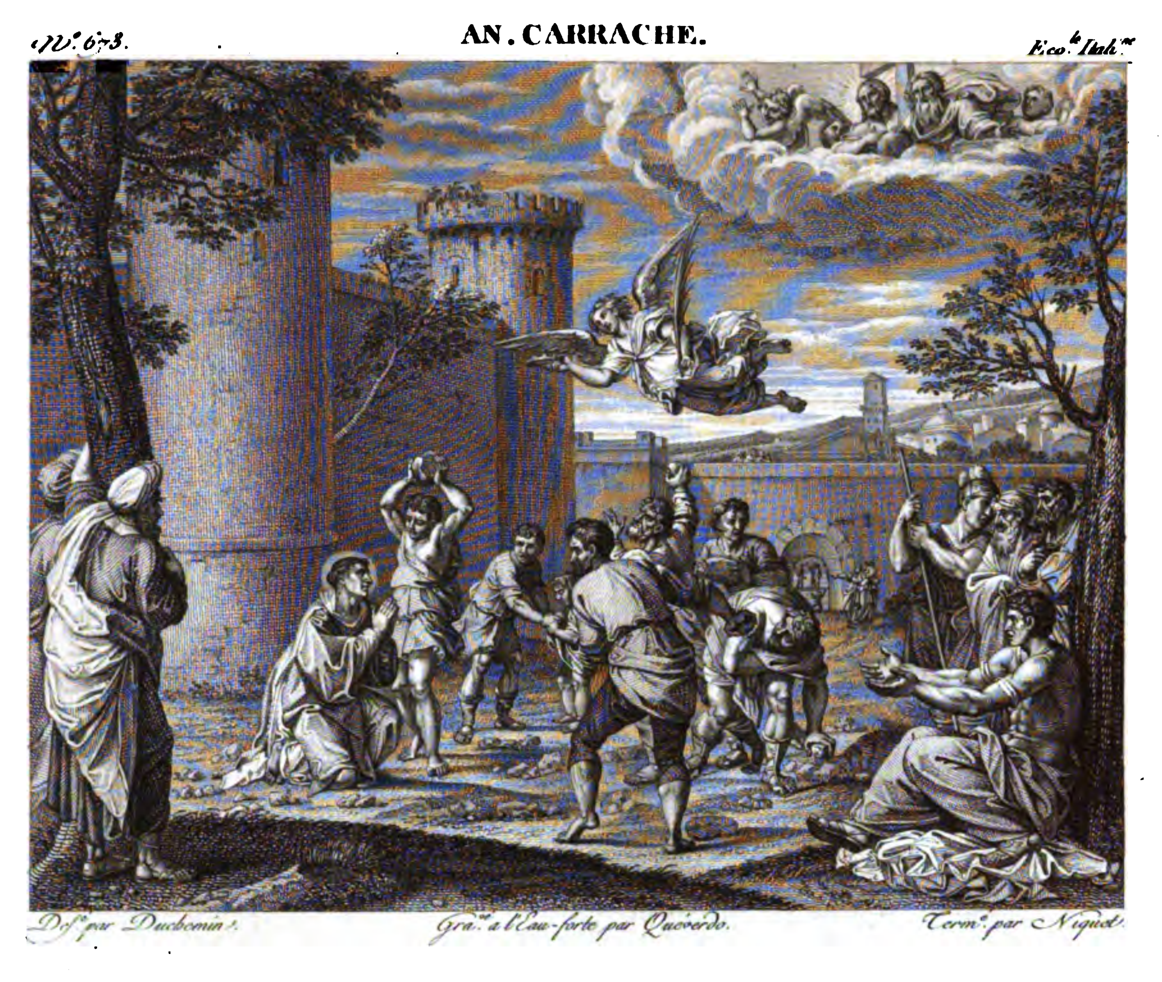
DIDIUS JULIANUS. — STATUE.

DIDIUS JULIANUS eut la folie d'aspirer à l'empire après la mort de Pertinax, et pour satisfaire cette ambition que son âge avancé rendait plus ridicule encore, il commit la faute, impardonnable en politique, d'acheter la pourpre des soldats prétoriens, et de mettre à l'avenir le sceptre dans la dépendance de l'avarice de cette soldatesque insolente. Il porta bien vite la peine de son imprudence. Il ne régna que soixante-six jours ; et les mêmes hommes dont la cupidité lui avait vendu si cher le plaisir de régner, brisèrent bien vite son trône pour retrouver l'occasion de remettre la couronne à l'encan.

C'est ici le portrait le plus autentique que l'antiquité nous ait laissé de cet empereur, dont les médailles sont extrêmement rares. La tête a été très-bien ajustée à cette statue impériale. Cette restauration a été faite à Rome par un sculpteur habile ; mais il n'aurait pas dû, ce me semble, mettre cette cassette aux pieds de cet empereur. C'est une épigramme sur la manière dont il était parvenu à l'empire, que l'on ne se fût pas permise si la statue eût été faite de son vivant.

On doit cette statue aux conquêtes de 1806.

N.° 673. **AN. CARRACHE.** Eco.le Ital.ne



Dess.é par Duchemin. Grav.é à l'Eau-forte par Quéverdo. Term.é par Niquet.

LE MARTYRE DE S.T ETIENNE.

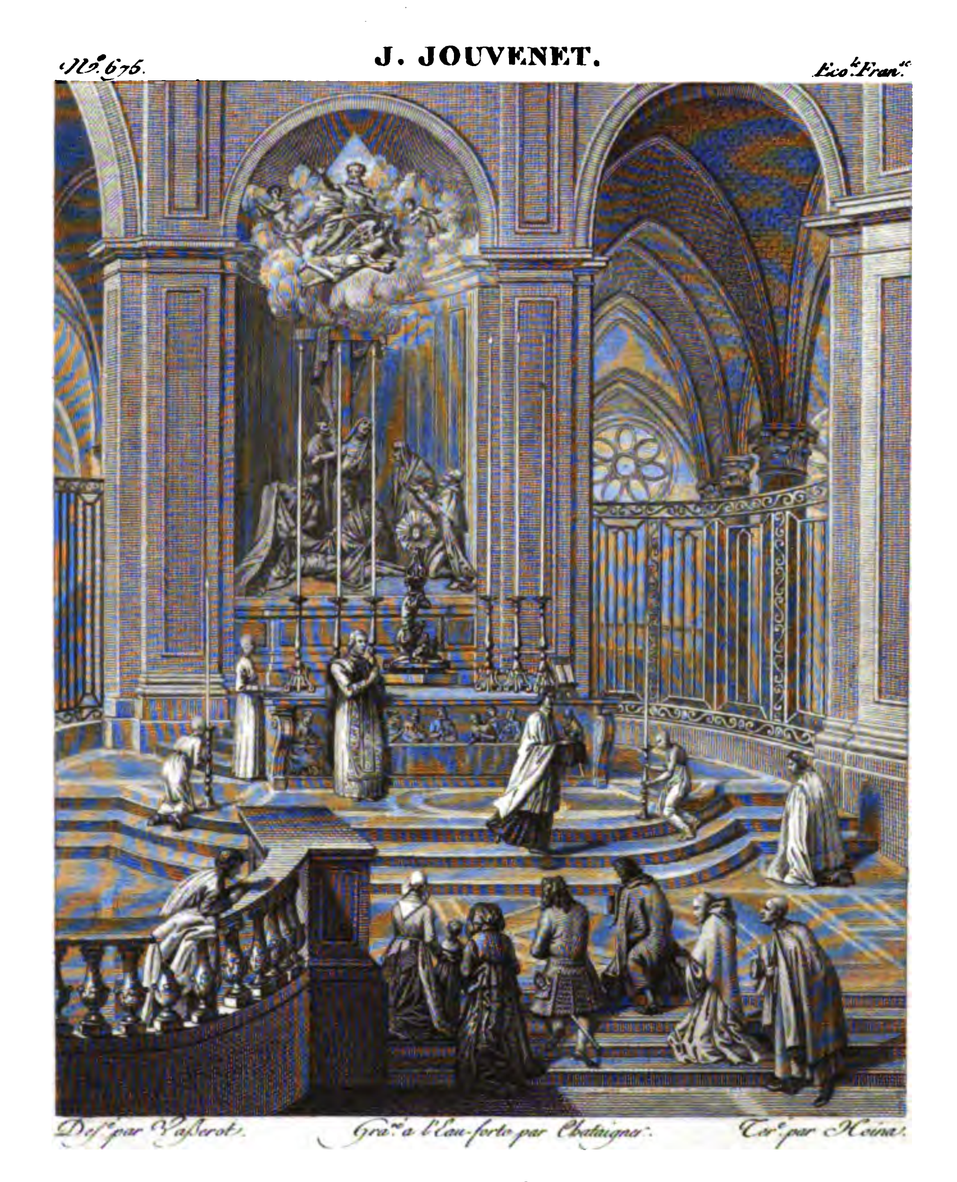
N°. 6-4 TITIEN. Éco. le Ital.ne



Des.é par Girod. Gra.vé à l'Eau-forte par Lerouge. Ter.é par Langlois j.e

LA VIERGE, JÉSUS, S.T JEAN ET S.TE AGNÈS.

No. 676. J. JOUVENET. Eco.le Fran.se



Des.é par Vasserot. Gra.vé à l'Eau-forte par Chataigner. Ter.é par Hoina.

LA MESSE DE L'ABBÉ DE LA PORTE.

N°. 676. J

J^{PHE}. VERNET.

Éco.^{le} Franç.^{se}

Des.^{é} par le Comte. Gra.^{vé} à l'Eau-forte par De Saulx. Ter.^{é} par Bovinet.

CLAIR DE LUNE.



JEUNE DAME PINÇANT DE LA GUITARE.



Dess.é par Vauthier. Gravé par Heina.

DIDIUS JULIEN.

EXAMEN

DES PLANCHES.

CENT QUATORZIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

POUSSIN (NICOLAS).

LA VERGE D'AARON CHANGÉE EN SERPENT; *peint sur toile; hauteur quatre-vingt-dix centimètres ou deux pieds neuf pouces; largeur un mètre vingt-six centimètres ou trois pieds neuf pouces neuf lignes.*

On lit dans la Genèse que Dieu dit à Moïse : « lorsque Pharaon » vous dira : faites des miracles devant nous; vous direz à Aaron, » prenez votre verge, et jetez-là devant Pharaon; et elle sera changée » en serpent.

» Moïse et Aaron étant donc allés trouver Pharaon, firent ce que » le Seigneur leur avait commandé. Aaron jeta sa verge devant » Pharaon, et elle fut changée en serpent.

» Pharaon ayant fait venir les Sages d'Egypte et les Magiciens, ils » firent la même chose par leurs enchantemens, et par les secrets de » leur art.

» Et chacun d'eux ayant jeté sa verge, elles furent changées en » serpens; mais la verge d'Aaron dévora leurs verges. »

Tel est le texte du livre saint dans lequel ce grand peintre a puisé l'idée première de cette belle composition. Pharaon entouré des grands de l'Etat et de quelques prêtres égyptiens, dont l'un porte l'oiseau sacré, et un autre un vase d'usage dans les sacrifices, Pharaon, dis-je, est assis sur son trône, et considère avec étonnement le double prodige qui vient de s'opérer sous ses yeux. Le magicien dont la verge vient d'être changée en serpent, effrayé du combat que lui livre le serpent d'Aaron, essaie, mais vainement, de séparer ces deux formidables reptiles; tandis que Moïse et son frère expliquent au monarque qu'ils ne tiennent que du vrai Dieu, de Dieu seul enfin, la puissance d'opérer des miracles, et que si ses prêtres à leur tour opèrent des prodiges, ils ne doivent cette faculté qu'à la funeste protection des esprits infernaux et malfaisans; que d'après cela il ne doit pas s'étonner si le serpent d'Aaron dévore celui qui n'est que l'effet de la magie.

L'expression des personnages est telle qu'on doit l'attendre d'un homme comme Le Poussin. La stupéfaction des assistans contraste d'une manière admirable avec la noble assurance des deux chefs du peuple de Dieu. L'austérité de cette scène, la faible et mystérieuse clarté répandue sur les objets, la majestueuse simplicité de la salle, tout dans ce tableau porte dans l'âme du spectateur un sentiment religieux. Noblesse, grandeur, dignité, belle disposition dans les figures, sagesse et vérité dans les mouvemens, pureté dans les formes, connaissance parfaite de l'art de draper, telles sont les qualités qui distinguent cette belle production, et que l'on retrouve au reste dans tous les ouvrages de ce grand maître.

On pourrait lui reprocher sans doute d'avoir donné le style grec à son architecture; mais il faut réfléchir que ce n'est que depuis peu d'années que le genre de l'architecture égyptienne est bien connu en Europe. Sans doute qu'un artiste commettrait aujourd'hui une grande faute, si, dans une scène de ces tems reculés dont auraient été témoins les rivages du Nil, il décorait le palais où elle se passerait à la manière d'Athènes et de Rome. Le Poussin est donc excusable. Un homme aussi instruit qu'il l'était, n'ignorait pas à-coup-sûr que l'Egypte avait eu son architecture bien distincte; mais les notions à cet égard n'étaient pas de son tems encore bien arrêtées; et plutôt que de se livrer à représenter une architecture purement hypothétique, on conçoit que ce grand peintre qui ne faisait rien qu'après de mûres réflexions, aura

préféré d'employer un style plus familier à tous les yeux, que de hazarder des objets qui, par leur nouveauté même, eussent éveillé la censure. Il s'est donc servi de l'architecture grecque, qui ne fut introduite en Egypte que sous les Ptolomées.

Ce tableau faisait partie de l'ancienne collection de la couronne.

PLANCHE II.

LE SUEUR (EUSTACHE).

SAINT BRUNO DISTRIBUANT SES BIENS AUX PAUVRES; *peint sur bois et transporté sur toile; hauteur deux mètres ou six pieds; largeur un mètre trente-trois centimètres ou quatre pieds.*

SAINT BRUNO, avant d'entreprendre le voyage qu'il se proposait de faire à Grenoble pour solliciter de Saint Hugues, évêque de cette ville, l'agrément de pouvoir bâtir dans son diocèse le monastère connu depuis sous le nom de Grande Chartreuse, distribua, ainsi que ses vertueux compagnons, tout ce qu'ils possédaient aux pauvres. C'est ce grand acte de charité chrétienne et d'abnégation de soi-même que ce célèbre peintre a représenté dans ce tableau.

Tous les connaisseurs ont vu et citent avec enthousiasme la superbe fresque que le Dominiquin exécuta dans l'église de Saint-Louis des français à Rome, dans laquelle il a représenté un acte de vertu semblable, et que l'on connaît dans les arts sous le titre d'Aumône de Sainte Cécile. Ce grand ouvrage l'emporte sans doute de beaucoup sur le tableau de Le Sueur que nous publions aujourd'hui, par l'exécution et la beauté des caractères; mais il faut dire également que celui-ci est bien supérieur à la production du Dominiquin, par la beauté de la composition.

Dans l'Aumône de Sainte Cécile, toutes les figures sont admirables sans doute, mais elles sont éparses, disposées pour ainsi dire sans intention, et sont loin par exemple d'indiquer cette avidité cupide qui se remarque communément dans la populace, quand il s'agit d'une distribution. Dans le tableau de Le Sueur au contraire, l'avaricieux empressement de cette tourbe de mendians est rendu avec une vérité parfaite; leur agitation, leurs gestes turbulens, leur tumultueuse

impatience, forment une opposition si frappante avec la noble tranquillité et le respectable désintéressement de Saint Bruno et de ses compagnons, que l'on croit vraiment être présent à cette scène. On se figure entendre les cris, les demandes indiscrètes, les suppliques intéressées de cette multitude, et les tranquilles invitations que font ces pieux cénobites à ces misérables d'attendre chacun leur tour, afin que tous puissent avoir part à leurs bienfaits.

Cette scène se passe dans une rue ou dans une place dont on n'aperçoit qu'une façade, et à la porte de la maison qu'habitent sans doute ces religieux. Ils sont placés sur les marches les plus élevées d'un perron par lequel on monte à leur habitation. La perspective est ici parfaitement observée. Les pauvres sont dans la rue, et c'est avec beaucoup d'art que le peintre a disposé la localité de cette manière, parce que tous ces bras qui s'élèvent, soit pour implorer les bienfaits de ces religieux, soit pour arracher de leurs mains les vêtemens ou les autres objets qu'ils leur abandonnent, donnent une vie, un mouvement singulier à tous ces personnages.

Le Musée possède l'esquisse de ce beau tableau. Il s'y trouve une figure que le peintre n'a pas jugé convenable d'employer dans son tableau. C'est celle d'un malheureux, privé de ses deux jambes, et assis dans une sellette, qui fait des efforts, peut-être impuissans, pour s'approcher et avoir part à l'aumône.

Ce tableau fait partie de la suite que l'on a connue long-tems dans les arts sous le titre de Cloître des Chartreux, que l'on voit aujourd'hui exposée dans le palais du Sénat.

PLANCHE III.

TINTORET.

LE CHRIST DESCENDU DE LA CROIX; *peint sur toile; hauteur quatre-vingt-neuf centimètres ou deux pieds neuf pouces; largeur un mètre dix centimètres ou six pieds trois pouces neuf lignes.*

L'on ne peut considérer ce tableau que comme un esquisse avancé de ce grand peintre. Vu à la distance de quelques toises, il fait un

effet prodigieux. La lumière en est si vive, et le mouvement de chaque figure est si vrai, si naturel, si expressif, que l'on est, malgré soi, forcé de s'arrêter devant cette composition. Le sujet s'explique facilement. Ces sortes de Dépositions de croix ont été traitées tant de fois, et toujours avec les mêmes personnages, qu'il est inutile de revenir sur une description que nous-mêmes nous avons souvent offerte à nos lecteurs dans le cours de notre ouvrage.

Si la beauté de la couleur n'indiquait pas aussi bien de quelle école d'Italie cet ouvrage est sorti, il suffirait d'examiner le caractère des figures et la manière dont elles sont drapées, pour reconnaître qu'il appartient à l'école vénitienne. Les traits de l'homme que l'on voit debout sur le premier plan, et de celui qui soutient entre ses bras le corps du Christ; ceux même du Sauveur expiré, ont été visiblement dessinés sur des modèles choisis parmi le peuple de Venise. Ils ont cette tête un peu alongée, ces fronts élevés, ces yeux et ce nez fortement prononcés; cet air grave, fier et spirituel à-la-fois qui distinguent ce peuple des autres peuples de l'Italie. Quant à la draperie, on voit bien que, par ces manteaux, le Tintoret a cherché à se rapprocher des costumes de l'antiquité; mais on reconnaît facilement qu'il avait peu étudié cette partie historique de l'art; et cette veste entr'autres, boutonnée dans toute l'étendue de la toile, et arrêtée sur les reins par une ceinture étroite, est une partie du costume vénitien. Au reste, on doit peu s'étonner de ces légers anachronismes. L'école vénitienne s'est toujours peu occupée de l'antique, et tant de belles parties la distinguent, que l'on peut bien lui pardonner d'en avoir négligé quelques-unes.

PLANCHE IV.

GELÉE (dit CLAUDE LORRAIN).

LA DANSE DE VILLAGE; *peint sur toile; hauteur un mètre ou trois pieds; largeur un mètre vingt-deux centimètres ou trois pieds huit pouces.*

CLAUDE LORRAIN, à notre avis, n'a jamais rien produit de plus parfait que ce tableau, et c'est de toutes ses compositions, ou pour

mieux dire de ses productions que nous avons été à portée d'étudier, celle où sa supériorité se laisse le plus apercevoir. Ce grand peintre semble avoir épuisé, pour cet ouvrage, toute sa science, et s'être plu à y réunir tous les genres de beautés que l'on recherche dans ses tableaux. Ce paysage est magnifique. Ce n'est point une vue de convention, et quelque riche qu'elle paraisse, elle semble prise d'après nature. Le site est immense, et malgré cela extrêmement pittoresque. Il est arrosé par une rivière que traverse un pont dont la forme est gothique. Je ne serais pas éloigné de croire qu'il l'a dessinée d'après le pont que l'on voit encore sur la Meurthe, hors des portes de Nancy. De belles masses d'arbres savamment distribuées, s'élèvent avec grâce et se balancent majestueusement dans les airs. C'est sous leur ombrage que des villageois réunis un jour de fête, exécutent des danses au son du flageolet et de la cornemuse. Le seigneur vient d'arriver. Il est suivi de quelques domestiques à cheval, et il s'est arrêté quelques instans pour être témoin de ces plaisirs rustiques, et donner, par sa présence, une preuve d'estime et d'attachement à ces bonnes gens, qui sans doute sont ses vassaux. Un chasseur, le fusil sur l'épaule, est debout derrière les musiciens. De nombreux troupeaux enrichissent et animent encore ce beau paysage. Un pâtre reconduit quelques-uns de ces bestiaux vers leur étable. Des jeunes filles et des jeunes paysans sont assis au pied d'un grand arbre; à l'une de ses branches, l'on a suspendu une espèce de couronne. Dans le fond, on aperçoit quelques fabriques, ce sont des tours et quelques maisons de plaisance.

Plusieurs personnes m'ont assuré que Claude Lorrain s'était plu, dans ce tableau, à retracer les environs des lieux où il avait pris naissance. Si cette assertion est fondée, on doit lui savoir gré de cette espèce d'hommage à sa patrie, et d'avoir, par ses talens supérieurs, donné une sorte de célébrité au site qu'il parcourut dans son enfance, où sans doute il reçut de la nature les premières inspirations, et éprouva les premiers sentimens qui lui révélèrent la gloire à laquelle il arriverait un jour. Je ne serais point éloigné d'adopter cette opinion. Les bords de la Meurthe, que j'ai parcourus quelquefois dans mes voyages, offrent assez fréquemment des paysages de ce genre, surtout au-delà de Nancy, du côté de Lunéville, de Flavigni et ailleurs. Quand on se rapproche d'Épinal et de Plombières, les sites changent, et deviennent plus âpres, plus rocailleux, plus boisés et plus austères.

Si l'on ne s'est pas trompé sur l'intention de ce grand peintre, il est naturel de penser qu'il aura choisi dans la Lorraine, sa patrie, le paysage le plus analogue à sa riante et brillante imagination, et celui dont l'élégance, l'étendue et la richesse aura été le plus susceptible de se prêter à l'admirable magie de son pinceau.

Ce beau tableau sort de l'ancienne collection de la couronne. Il a été gravé par Lebas.

PLANCHE V.

DYCK (ANTOINE VAN).

PORTRAIT DE L'INFANTE ISABELLE; *peint sur toile; hauteur un mètre seize centimètres ou trois pieds six pouces; largeur un mètre ou trois pieds.*

ISABELLE-CLAIRE-EUGÉNIE était fille de Philippe II, roi d'Espagne. Elle naquit en 1566, épousa l'archiduc Albert d'Autriche en 1599, et mourut veuve en 1633. Elle fut souveraine des Pays-Bas pendant plusieurs années, et perdit son époux en 1621. Le chagrin que lui fit éprouver une séparation aussi cruelle, et les sentimens de vertu profonde dont elle avait été constamment animée depuis son enfance, tournèrent toutes ses pensées vers cette religion consolatrice, dont la main bienfaisante cicatrise toutes les plaies. Elle consacra donc le reste de ses jours à Dieu, et prit l'habit religieux, qu'elle porta jusqu'à sa mort.

Cette princesse fut généralement aimée. Elle n'avait point hérité de la politique et de la dissimulation de son père. Elle fut chérie des peuples de la Belgique, qu'elle gouverna constamment avec justice et modération, et qu'elle garantit souvent des actes tyranniques de Philippe II. S'il eût écouté davantage ses conseils, il se fût évité à lui-même bien des désagrémens, et les troubles que son fanatisme et son despotisme suscitèrent n'eussent pas empoisonné sa vie. Elle ne lui laissait jamais ignorer la vérité, et peut-être sans son titre de fille eût-elle payé cher cette témérité. La couleur que l'on nomme *Isabelle* est due à une détermination assez singulière de cette princesse. L'archiduc faisait le siége d'Ostende, et ce siége traînait en

longueur. L'archiduchesse, à qui cette lenteur déplaisait sans doute, manda à son époux, qu'elle était décidée à ne pas changer de linge jusqu'à ce qu'il se fût rendu maître de la place. Elle tint parole en effet. Le siége dura quelque tems encore, et quand elle quitta ce linge, il avait contracté une couleur jaunâtre, que les courtisans s'empressèrent d'adopter dans l'espoir de lui plaire ; elle fut quelque tems à la mode, et conserva le nom de cette princesse.

Van Dyck l'a représentée dans son habit de religieuse, et à l'âge de soixante ans. Elle a les mains jointes. Sa figure respire la bonté. Elle est vue de face.

Ce tableau faisait partie de l'ancienne collection de la couronne.

PLANCHE VI.

BACCHUS, DIEU DES SAISONS.

BAS-RELIEF.

Il est probable que ce bas-relief formait anciennement le devant d'un sarcophage. Il représente Bacchus, considéré comme l'emblême du Soleil et Dieu des saisons. Il est monté sur une panthère, et de la main droite verse du vin dans un rhyton que tient un satyre chargé d'une outre. Les génies des quatre saisons environnent Bacchus. Le premier à gauche est l'Hyver, tenant une corne d'abondance, et dans la main gauche des oies. Le second est le Printems : ses mains sont chargées de guirlandes, et sa tête est ornée de fleurs. Le troisième est l'Eté, le front couronné d'épis, tenant la faucille des moisonneurs. Le quatrième est l'Automne, avec les attributs des vendanges et de la chasse. Le fond est rempli de figures et de petits génies analogues au sujet. L'enfant qui de sa petite main caresse le lièvre que l'Automne tient, est plein de gentillesse et de grâces.

Cet ouvrage est estimable par sa belle composition, son exécution précieuse et sa parfaite conservation. On désirerait plus de pureté dans le style. Il paraît être la répétition libre de quelque bas-relief célèbre dans l'antiquité, mais qui n'est pas parvenu jusqu'à nous. Celui-ci a été gravé par *Pietro Santi*, dans l'*Admiranda*.

Ce bas-relief a de hauteur trois pieds, sur six pieds six pouces de largeur.

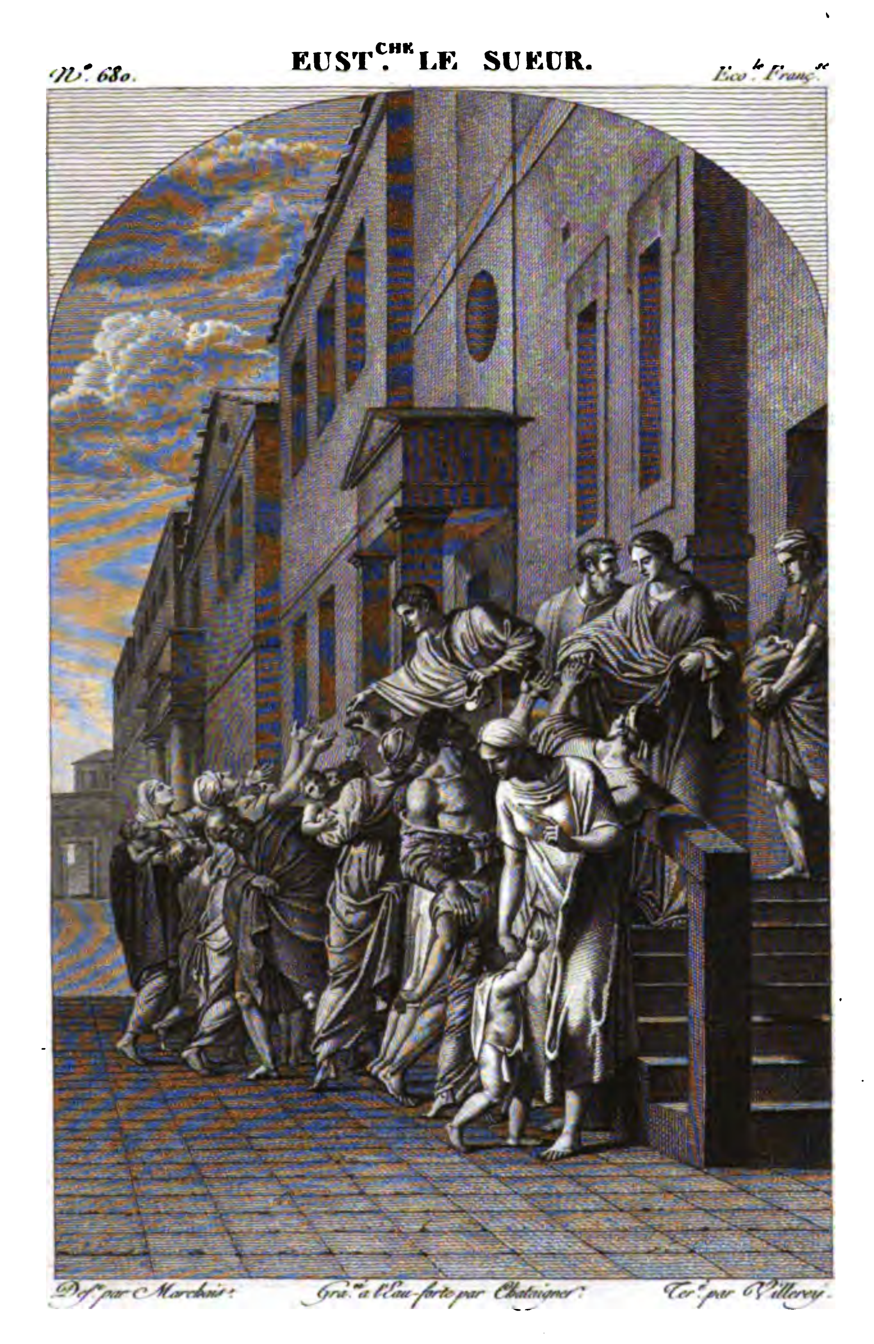
N.° 679. N. POUSSIN. Eco.le Franc.se



Des.é par Gérad. Grav.é à l'Eau-forte par Queverdo. Ter.é par Niquet.

LA VERGE D'AARON CHANGÉE EN SERPENT.

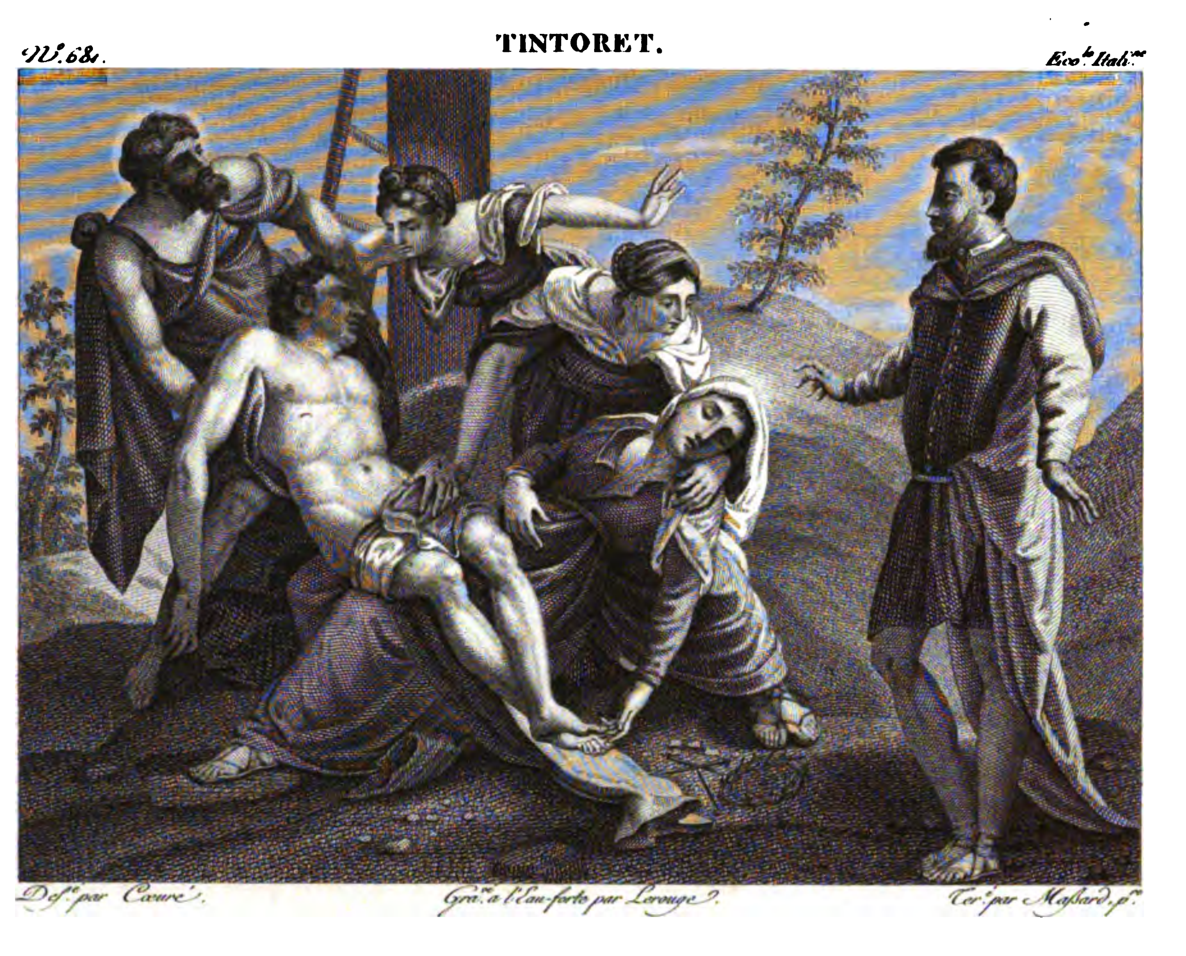
N°. 680. EUST.CHE LE SUEUR. Eco.le Franç.se



Des.é par Marchais. Gra.é à l'Eau-forte par Chataigner. Ter.é par Villerey.

S.T BRUNO DISTRIBUE SES BIENS AUX PAUVRES.

N°. 681. **TINTORET.** Eco. Itali.



Des. par Cœuré. Grav. à l'Eau-forte par Lerouge. Ter. par Massard, p.

LE CHRIST DESCENDU DE LA CROIX.

Nº. 682.

GELÉE *dit* CL. LE LORRAIN.

Ecole Franç.se

Dess.é par Grégorius. *Grav.é à l'Eau-forte par Pillement et Lerouge.* *Ter.é par Duparc.*

LA DANSE DE VILLAGE.



Dessiné par J. Le Roy. Gravé par Boutrois.

L'INFANTE ISABELLE, FILLE DE PHIL.PE II.

N°. 684. Bas-Relief.

Dessiné par Vauthier. Gravé par C. Bosq.

BACCHUS, DIEU DES SAISONS.

EXAMEN DES PLANCHES.

CENT QUINZIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

POUSSIN (NICOLAS).

ANANIE ET SAPHYRE; *peint sur toile; hauteur un mètre dix-huit centimètres ou trois pieds six pouces neuf lignes; largeur un mètre quatre-vingt-quinze centimètres ou cinq pieds neuf pouces six lignes.*

L'ÉVANGÉLISTE Saint Luc rapporte qu'Ananias, converti à la religion chrétienne, vendit, de concert avec Saphyre son épouse, un fonds de terre; et qu'ayant retiré une partie du prix, il apporta le reste aux pieds des Apôtres; mais Pierre lui dit : « Ananias, comment Satan » a-t il séduit votre cœur jusqu'à vous faire mentir au Saint-Esprit, » et détourner une partie du prix de ce fonds de terre? Ne demeurait il » pas à vous, si vous l'aviez voulu garder? et, après l'avoir vendu, » n'étiez-vous pas le maître de l'argent? pourquoi votre cœur a-t-il » conçu ce dessein? ce n'est pas aux hommes que vous avez menti, mais » à Dieu. » Ananias ayant ouï ces paroles, tomba et rendit l'esprit.

Quelques heures après, Saphyre qui ignorait le châtiment de son époux, s'étant présentée, Pierre lui dit : « Femme, vous avez vendu votre fonds » de terre un tel prix? Oui, répondit elle. Alors Pierre lui dit :

» Comment vous êtes-vous accordés ensemble pour tenter l'esprit du » Seigneur? Voilà à la porte ceux qui viennent d'enterrer votre mari, » et ils vous enterreront de même. » A l'instant elle tomba à ses pieds et expira.

C'est ce dernier moment que le Poussin a traité. Il n'a pas voulu, par modestie, lutter avec Raphaël qui avait représenté la mort d'Ananias, et dont la composition sublime est si connue par les gravures qu'en ont faites Marc-Antoine, Audran et Dorigny; mais s'il n'a eu que la suite de cette histoire à peindre, on peut, en comparant les deux compositions, se convaincre qu'il n'est pas resté au-dessous de ce grand modèle.

Raphaël, dans son ouvrage, a introduit les douze Apôtres, et une foule de peuple qui vient leur payer le tribut; l'horreur qu'inspire Ananias pour avoir voulu distraire une partie de ce qu'il devait donner, semble indiquer que cette composition fut tracée sous le pontificat de Léon X, époque si fameuse dans l'histoire de l'Eglise, par le bruit qu'excita dans l'Allemagne la vente des indulgences.

Le Poussin, plus philosophe et partageant peut-être l'avis des écrivains sacrés qui trouvent cette punition trop rigoureuse, n'a entouré Saphyre que de personnes qui s'appitoyent sur sa mort. Une femme qui l'accompagnait se précipite dans ses bras pour lui prodiguer des secours, tandis que l'homme qui la soutient intercède auprès des Apôtres en sa faveur. Une mère, épouvantée de cette scène déchirante, s'est emparée de son enfant, et veut emmener avec elle son amie qui regarde avec compassion la malheureuse Saphyre, tandis que ses mains suppliantes cherchent à adoucir la sévérité de Saint Pierre; un vieillard, indigné de le trouver insensible, s'éloigne avec horreur, et cette figure seule indique le sentiment qui dirigeait ce grand peintre lorsqu'il traça cet ouvrage.

Le fond représente une ville décorée d'édifices magnifiques, c'est la Jérusalem antique, ou plutôt la plus majestueuse des villes que les hommes puissent bâtir.

On peut citer cet ouvrage au nombre des plus beaux sortis des pinceaux de ce grand peintre. Il faisait partie de la collection des rois de France. On présume qu'il a été peint pour M. de Fromont de Veynes, célèbre amateur sous le règne de Louis XIV, dont parle Felibien.

PLANCHE II.

LE SUEUR (Eustache).

LA PRÉDICATION DU DOCTEUR RAYMOND DIOCRE; *peint sur bois et transporté sur toile; hauteur deux mètres ou six pieds; largeur un mètre trente-trois centimètres ou quatre pieds.*

Ce tableau est le premier de la suite du Cloître que Le Sueur peignit pour les Chartreux. Il a représenté ici Saint Bruno, jeune encore, assistant à la prédication du docteur Raymond Diocre, chanoine de Notre-Dame de Paris. Il est debout et tient un livre sous son bras. Il écoute avec ferveur la parole évangélique que prononce dans la chaire de vérité ce prêtre qui jouissait alors d'une grande célébrité par son éloquence et sa piété.

En examinant les deux tableaux qui, dans la suite du Cloître, retracent la mort et la résurrection du chanoine Raymond, pour annoncer qu'il est damné, on se demande pourquoi les Chartreux qui ordonnèrent ces tableaux ont pu se résoudre à avoir sans cesse sous les yeux la représentation d'un prêtre chargé d'un ministère aussi auguste, de celui qui dirigea leur pieux fondateur, mourant comme un réprouvé et condamné aux brasiers éternels. Lorsque ces tableaux furent exécutés, il y avait déjà dix ans que le pape Urbain VIII avait fait ôter du bréviaire romain, comme absurde et inconvenante, la narration relative au chanoine Raymond; ils ne devaient pas l'ignorer, et s'ils ont persisté à la conserver dans l'histoire de Saint Bruno, on doit présumer qu'ils auront voulu sans cesse avoir présente à la pensée cette maxime, *qu'il ne suffit pas de prêcher la morale, mais qu'il faut encore la pratiquer pour faire son salut.*

Comme composition, ce tableau tient beaucoup de l'école du Vouet dont Le Sueur était l'élève. La figure du vieillard assis sur le devant du tableau, la femme qui regarde le prédicateur, et quelques autres figures du premier plan, semblent avoir été dessinées par ce peintre. On ne reconnaît véritablement Le Sueur qu'à la figure de Saint Bruno et à celle de l'homme qui est debout à ses côtés. On pourrait avec raison

reprocher à ce tableau cet ordre d'architecture qui, dans le onzième siècle, n'était point en usage pour les églises des chrétiens dans la France.

Une anecdote que nous ne garantissons point, puisque nous ne la rapportons que sur un *ouï-dire*, c'est que l'on doit la collection du Cloître à une querelle que Le Sueur eut dans sa jeunesse. On dit que jeune encore, son talent peu connu ne lui suffisant pas pour le faire exister, il accepta une place dans les octrois de Paris, et qu'un jour ayant été insulté par un militaire, il lui demanda raison de ses outrages. Un duel s'ensuivit, où Le Sueur blessa dangereusement son adversaire. La crainte d'être poursuivi l'engagea à aller se réfugier chez les Chartreux, et ce fut pour reconnaître les bontés dont ces religieux le comblèrent qu'il entreprit de peindre l'histoire de leur fondateur.

Ce tableau est placé dans la galerie du Luxembourg.

PLANCHE III.

GAROFOLO.

LA VIERGE ADORANT JÉSUS; *peint sur bois; hauteur quarante-six centimètres ou un pied quatre pouces neuf lignes; largeur quarante-trois centimètres ou un pied trois pouces neuf lignes.*

Il est probable qu'une personne pieuse désirant trouver réunis dans le même tableau un souvenir des divers tourmens que le Sauveur du monde éprouva, sans avoir sans cesse sous les yeux l'horreur du supplice, aura imaginé que Jésus enfant, pendant son sommeil, avait aperçu les instrumens de sa mort future. Cette idée allégorique, communiquée à un peintre aussi habile que Garofolo, a dû inspirer un bon ouvrage, et ce tableau en est la preuve.

Jésus, couché à terre sur un pan de la robe de la Vierge, sommeille tranquillement, tandis que sa mère à genoux devant lui, les mains jointes, le regarde avec amour et respect. Vis-à-vis d'elle, un Ange, un genoux en terre, lui présente le suaire et la couronne d'épines. Un chœur d'Anges dans la gloire porte la colonne, la croix, la lance, l'éponge et autres instrumens de la Passion.

Le fond du tableau représente une ville, et sur le devant des ruines d'un monument antique.

Comme couleur et expression, ce tableau est incontestablement le plus précieux d'entre ceux de ce maître qui sont au Musée. Il faisait partie de l'ancienne collection de la couronne.

Un des plus agréables tableaux sortis des féconds pinceaux de Lucas Giordano représente de même l'apparition de la croix à Jésus ; mais dans celui-ci, Jésus n'est point endormi, il est debout, soutenu par sa mère, et regarde le ciel ouvert, d'où descend une gloire d'Anges qui lui présentent de même les instrumens de la Passion.

Comme pensée, nous n'hésitons pas à donner la préférence à la composition du Garofolo, en ce que, dans son tableau, l'apparition est purement idéale pour Jésus et réelle pour le spectateur ; tandis que dans celui de Giordano, elle est positive pour Jésus, et que le sentiment répugne à présenter à un jeune et aimable enfant l'expectative d'un avenir funeste.

PLANCHE IV.

BONZI (PIETRO PAOLO dit le GOBBO DES CARRACHES) ; né vers l'an 1575 ; mort en 1635.

LATONE ET LES PAYSANS; *peint sur bois; hauteur trente-quatre centimètres ou un pied; largeur quarante-cinq centimètres ou un pied quatre pouces six lignes.*

LA fable rapporte que Latone, fille de Saturne, ayant été aimée de Jupiter, Junon en conçut une si violente jalousie, qu'elle persécuta sa rivale avec fureur. La Terre ayant épousé son ressentiment, cette malheureuse amante n'eût trouvé aucun lieu où elle pût accoucher, si Neptune, à la prière de Jupiter, n'eût fait sortir, d'un coup de son trident, l'île de Délos du fond de la mer Egée.

Ce fut dans cette île que Latone mit au monde Diane et Apollon. La vindicative Junon ayant découvert sa retraite, ne lui permit pas de goûter le repos, et l'obligea de sortir de cette île, emportant avec elle ses deux enfans à la mamelle. Après avoir long-tems erré, elle arriva en Lycie, où étant un jour accablée de lassitude, elle pria des paysans qui coupaient les joncs d'un étang de lui donner un peu d'eau pour apaiser la soif dont elle était dévorée. Ces paysans, non-

seulement lui en refusèrent, mais troublèrent même l'eau pour lui ôter les moyens d'en pouvoir boire. Indignée de leur méchanceté, Latone invoqua Jupiter, qui changea ces misérables en grenouilles.

Tel est le sujet que l'artiste a représenté dans ce tableau. Latone, assise, tenant ses deux enfans, est encore exposée aux railleries des paysans, que la vengeance divine se manifeste sur celui qui est près d'elle, et dont la tête est déjà métamorphosée en celle d'une grenouille; la punition des autres va suivre la sienne.

Ce tableau tient beaucoup pour l'exécution au genre de Paul-Bril, dont Bonzi était contemporain. L'exécution en est ferme, et les masses ainsi que le feuillé des arbres désignent bien l'école bolonaise.

Ce tableau, qui faisait partie de l'ancienne collection de la couronne, est le seul de cet artiste que possède le Musée. Ses ouvrages sont même fort rares en France.

Baglione, qui a écrit la vie du Bonzi, nous apprend qu'il naquit à Cortone; que son père, menuisier de profession, lui fit apprendre à dessiner pour lui donner les moyens de s'élever au-dessus des autres dans quelque profession mécanique qu'il voulût embrasser; qu'il s'adonna à peindre des fruits, genre dans lequel il obtint de si grands succès et une si grande supériorité, qu'on l'appelait *il Gobbo de' Frutti.*

Bonzi peignit de même avec succès le Paysage et l'Histoire. A Rome, il exécuta, dans le palais du marquis Asdrubal Mattei, une galerie où il représenta divers sujets fantastiques et des ornemens entremêlés de guirlandes de fruits, des peintures à fresque qui lui acquirent de la réputation, et d'autres travaux dans les palais Giustiniani et Mazzerini.

Il travailla de même pour les monumens publics. On voit sur un des autels de l'église de la Rotonde, à Rome, un tableau où il a représenté l'Incrédulité de Saint Thomas.

Baglione observe que si ce peintre eût soigné davantage son dessin, il eût acquis une grande réputation, parce que son extrême facilité et l'habitude qu'il avait de peindre d'après nature l'avaient rendu excellent coloriste. Il mourut âgé de soixante ans, sous le pontificat d'Urbain VIII.

PLANCHE V.

BERCHEM (NICOLAS).

L'ABREUVOIR; *peint sur bois; hauteur quarante-neuf centimètres ou un pied six pouces; largeur cinquante-neuf centimètres ou un pied neuf pouces six lignes.*

DANS un paysage agreste, et sur la fin du jour, une villageoise, en reconduisant ses bestiaux à l'étable, s'est arrêtée près d'une mare pour les faire boire. Elle attend, en filant sa quenouille, qu'ils aient fini de se désaltérer pour continuer sa route.

Dans le fond, on aperçoit un pont de briques qui réunit deux masses de rochers, et dans l'éloignement une chaîne de hautes montagnes.

On ne peut disconvenir que Berchem n'ait été un très-habile peintre de paysages et d'animaux. On voit par ses ouvrages qu'il avait fait de longues études dans sa jeunesse; qu'il connaissait parfaitement les habitudes des animaux; mais on est presque tenté de lui reprocher son habileté de pinceau; tout chez lui devient métier et sent trop l'atelier. Paul Potter, Dujardin et Vanden Welde, sont plus naïfs; ils consultaient davantage la nature : aussi leurs ouvrages ont-ils une variété qu'on ne remarque point dans Berchem, où le *faire* est toujours le même.

Ce tableau, d'une exécution ferme et peut-être un peu trop pour un tableau de chevalet, tient beaucoup du faire de celui exposé dans le Musée sous le N.° 176; mais celui-ci est d'une proportion qui permet de l'éloigner un peu de la vue, et alors la touche s'adoucit par la distance, tandis que dans celui que nous publions elle paraît un peu dure.

Il faisait partie de l'ancienne collection de la couronne.

PLANCHE VI.

LIVIE EN CÉRÈS. — STATUE.

L'ILLUSTRE fille de Livius Drusus Claudianus, femme de Tiberius Claudius Néron, épouse en secondes noces d'Auguste et mère de l'empereur Tibère, est représentée dans cette figure avec les attributs d'une Déesse. Les épis de bled, la corne d'abondance et la tête coiffée d'un voile, la caractérisent pour Cérès.

Il n'est pas étonnant qu'une femme qui partagea l'empire du monde avec Auguste, et qui régna dans Rome l'espace de cinquante années, ait été chantée par les poètes et célébrée par les artistes; aussi les portraits de cette impératrice sont-ils très-nombreux.

Cette femme célèbre, dont les historiens ont parlé diversement, mais à qui ils accordent tous une profonde connaissance dans l'art de gouverner; que Caligula, au rapport de Suétone, appelait un Ulysse en jupe, répondit à quelqu'un qui lui demandait par quel secret elle était venue à bout d'acquérir un si grand crédit sur l'esprit d'Auguste : « Mon secret est bien simple; j'ai toujours vécu sage. J'ai étudié ce » qui pouvait lui plaire. Je n'ai jamais témoigné de curiosité indiscrète, » ni par rapport à ses affaires, ni par rapport à ses galanteries, que » j'ai même affecté d'ignorer. » C'est avec cette douceur insinuante, si opposée à l'humeur acariâtre de Scribonia, première femme d'Auguste, qu'elle subjugua ce maître du monde; qu'elle tempéra peu à peu sa cruauté, et fit des dernières années de son règne les délices de Rome et de l'univers.

Cette statue, exécutée en marbre de Luni, vient de la Villa Borghèse. Quoique la tête soit rapportée, elle a été placée avec tant de discernement, de la part de l'antiquaire qui a dirigé cette restauration, qu'elle paraît avoir toujours appartenu au torse dont la sculpture rappelle le beau siècle d'Auguste.

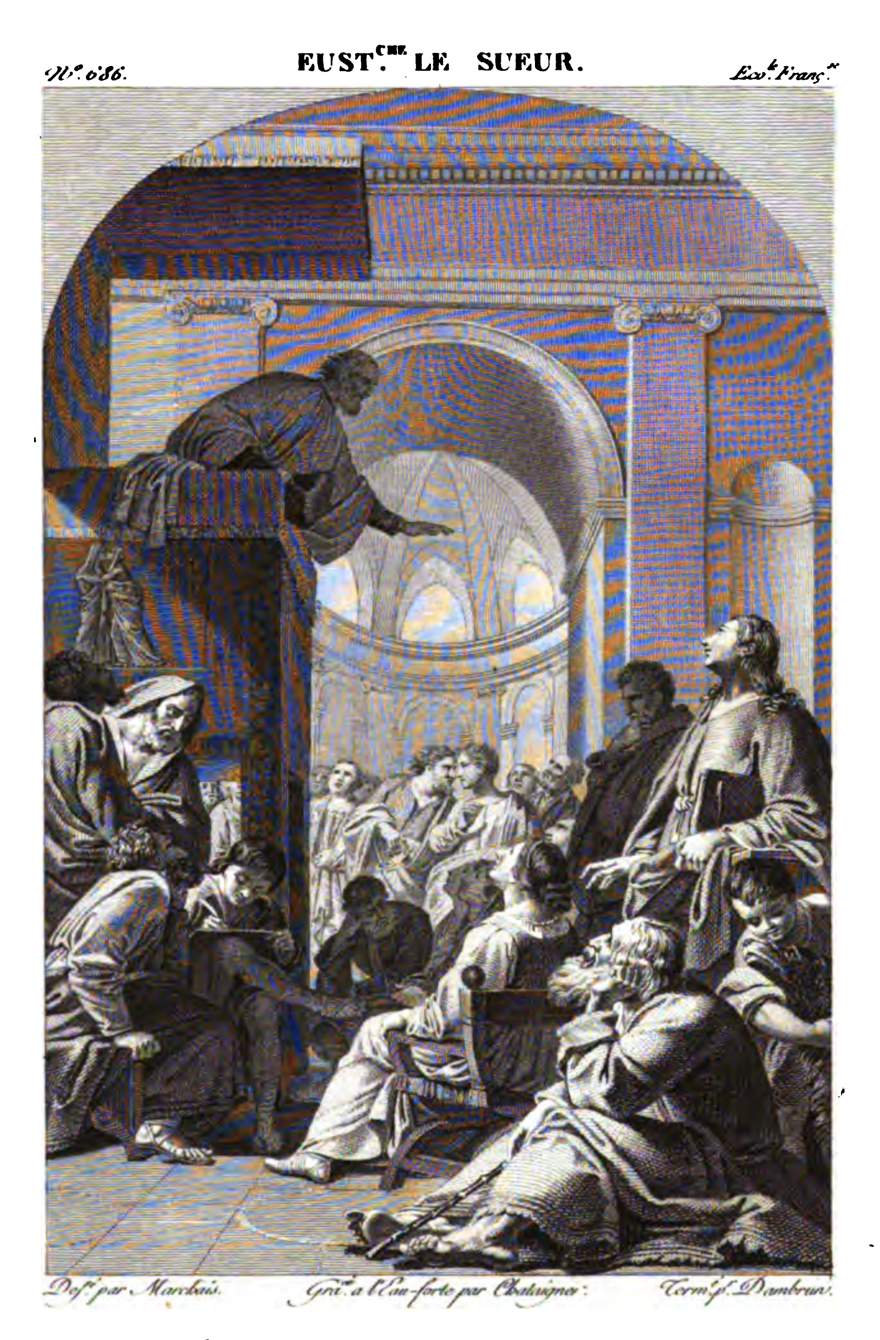
La proportion de cette figure est de deux mètres vingt centimètres ou six pieds sept pouces six lignes de hauteur.

N.° 686. **N. POUSSIN.** Éco.le Franç.se



Dess.é par S. le Roy. Gra.vé à l'Eau-forte par Quéverdo. Term.é par Bovinet.

ANANIE ET SAPHIRE.



Des.^é par Marchais. Grav.^é à l'Eau-forte par Chataigner. Term.^é p.^r Dambrun.

LA PRÉDICATION DU DOCTEUR RAYMOND.

N°. 68. **GAROFOLO.** Eco.^le Itali.^ne



Des.^é par Marchais. Gra.^é à l'Eau-forte par Quéverdo. Ter.^é par Dambrun.

LA VIERGE ADORANT JÉSUS.

N°. 688. P.P. BONZI. Ecole Italienne

Des. par Marchais. Grav. à l'Eau-forte par Chataigner. Term. par Niquet.

LATONE ET LES PAYSANS.

N°. 689. N . BERCHEM. Ecoˡᵉ Flam.ᵈᵉ



Dessiné par Le Comte. Gravé par Geissler.

L'ABREUEVOIR.



LIVIE EN CÉRÈS.

EXAMEN

DES PLANCHES.

CENT SEIZIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

LE TITIEN.

LE MARTYRE DE SAINT LAURENT; *peint sur toile; hauteur cinq mètres quatre centimètres ou quinze pieds un pouce six lignes; largeur deux mètres soixante-seize centimètres ou huit pieds cinq pouces neuf lignes.*

SAINT LAURENT naquit vers l'an 230, dans la ville d'Huesca, en Espagne. Ses parens l'ayant élevé dans la religion chrétienne, il fut à Rome pour s'affermir dans la foi qu'il avait embrassée. Le pape Sixte second était alors le chef des fidèles, et Saint Laurent, lui parut digne par ses vertus, d'être nommé archi-diacre de cette métropole de la chrétienté, et d'être chargé des trésors de l'église naissante, de la répartition des deniers destinés à l'entretien des officiers du culte, et des secours à délivrer aux pauvres.

L'empereur Valérien, ayant fait arrêter Sixte II, Saint Laurent voulut partager son sort, et se rendit à la prison Mamertine où ce pape était détenu; mais ce bienheureux pontife l'obligea de retourner à ses fonctions, en lui prédisant que, sous peu de jours, il aurait lui-même un sort pareil

au sien et de plus grands combats à soutenir pour la cause du vrai Dieu. En effet, comme le lendemain on conduisait Sixte II au supplice, du plus loin que Saint Laurent l'aperçut, il courut en larmes près de lui, et lui dit : *Saint Père, ne m'abandonnez pas, j'ai fait ce que vous m'avez ordonné, j'ai distribué aux pauvres les trésors que vous m'aviez confiés.*

A ces mots de *trésors distribués*, les avides soldats qui conduisaient Sixte II, s'emparèrent de Saint Laurent, et le menèrent vers l'empereur, qui l'interrogea sur le lieu où il avait caché ces trésors. Le saint diacre n'ayant voulu lui faire aucune réponse, il le fit arrêter, et enjoignit au chevalier romain, à qui il en confia la garde, de l'examiner de nouveau sur ces richesses de l'église; mais Saint Laurent fut inébranlable, et l'empereur n'ayant pu obtenir les renseignemens qu'il désirait, ordonna qu'on le chargeât de fers. Après lui avoir fait éprouver les tourmens les plus affreux, sans ébranler sa constance, il enjoignit aux bourreaux de l'étendre sur un lit de fer en forme de gril et de le faire périr par un supplice aussi atroce.

Baronius et les autres légendaires rapportent plusieurs autres circonstances de son martyre; celle-ci est le sujet de ce tableau et la seule qui soit utile à nos lecteurs.

Ridolfi, qui a écrit d'une manière très-circonstanciée la vie du Titien, a donné la description d'un tableau du Martyre de Saint Laurent; mais il est probable que celui que nous publions n'est point le même, et que celui dont il est mention dans son ouvrage, fut exécuté pour Philippe II, roi d'Espagne, ainsi que semble le prouver la gravure qu'en a faite Corneille Cort, et qu'il a dédiée à ce souverain.

Bien que le groupe principal soit le même dans les deux tableaux, la composition gravé par Corneille Cort indique deux Anges apportant la palme du martyre à Saint Laurent; et ici, il aperçoit seulement une étoile lumineuse. Dans le premier, la scène se passe dans une place éloignée de tout édifice, et dans celui-ci, c'est au bas des degrés du palais de l'empereur Valérien, que l'on aperçoit s'entretenant avec un de ses officiers sur la courageuse résistance de ce saint diacre.

Il est donc évident que le Titien aura d'abord exécuté pour Philippe II un tableau du Martyre de Saint Laurent, que la haute réputation que cette composition obtint alors aura engagé Corneille Cort à la graver, et que les *Pères Portes-Croix*, de Venise, dont l'église avait été brûlée et

venait d'être rebâtie, sur la grande renommée de cet ouvrage, auront désiré en avoir une répétition. Le Titien, pour ne pas suivre servilement son premier ouvrage, aura exécuté cette copie avec la différence que nous voyons dans les deux compositions.

C'est donc à tort que, dans l'Itinéraire de Venise, le tableau que nous publions est indiqué comme celui gravé, puisque, selon Palomino, il existe à l'Escurial.

On doit présumer que le Titien aura apporté à l'exécution d'un tableau qui lui était demandé par Philippe II, son protecteur, pour orner l'église du monastère de l'Escurial, qu'il faisait construire, et qu'il dédia à Saint Laurent, tout le talent dont il était susceptible, et quoique celui que nous publions n'en soit que la répétition, on ne peut disconvenir qu'il ne s'y soit montré grand dessinateur, grand coloriste et peintre plein d'énergie. Ce tableau dut produire une grande sensation parmi ses compatriotes, qui le regardaient, avec juste raison, comme un des chefs-d'œuvres de Venise. La scène se passe pendant la nuit, et n'est éclairée que par cette étoile lumineuse et par deux torches que tiennent des soldats. La faible clarté qu'elles répandent ajoute à la vivacité du brasier que les exécuteurs allument, et fixe l'œil du spectateur sur le saint martyr, dont les regards portés avec confiance vers le ciel, contrastent avec la férocité des bourreaux, dont un vient de lui enfoncer une fourche dans le côté pour le maintenir sur ce brasier dévorant.

Le Titien exécuta, comme nous l'avons dit ci-dessus, ce bel ouvrage pour l'église des religieux Portes-Croix, donnée depuis aux Jésuites. On ne peut se dissimuler qu'il a perdu de son éclat par la restauration qui en a été faite il y a environ trente ans; mais, malgré ce dommage qui a pu retirer à ce tableau sa transparence, il sera toujours regardé par les connaisseurs comme une des plus belles productions historiques dues à ses féconds pinceaux.

PLANCHE II.

BONACCORSI (Perino de Ceri dit Perin del Vaga), né en 1500; mort en 1547.

COMBAT DES MUSES ET DES PIÉRIDES; ***peint sur bois et transporté sur toile; hauteur trente centimètres ou onze pouces six lignes; largeur soixante-trois centimètres ou deux pieds.***

La fable rapporte que Piérus, roi de Macédoine, eut neuf filles, qui toutes excellaient dans la poésie et dans la musique. Fières de leurs talens, elles osèrent aller chercher les neuf Muses sur le Mont Parnasse et les défier sur le prix de la voix. Le combat ayant été accepté, les Nymphes de la contrée, présidées par Apollon et Minerve, furent choisies pour arbitres. Après avoir entendu chanter les deux parties, toutes prononcèrent en faveur des Déesses du Parnasse.

Les Piérides, piquées de ce jugement, injurièrent les Muses et voulurent même les frapper. Apollon, indigné de leur audace, les métamorphosa en pies.

Perin del Vaga a suivi textuellement la fable. A la gauche du spectateur sont les neuf Muses; une d'elles tient une lyre et s'accompagne en chantant. Au côté opposé du ruisseau, formé des eaux des fontaines de Castalie, d'Hippocrène et d'Aganippe, on voit les Piérides; l'une d'elles s'est avancée; elle chante et joue du tambourin. Au milieu, sur un tertre, qui est ombragé par de grands arbres, sont les juges.

La victoire ne reste pas long-tems indécise, et déjà l'une des Nymphes présente la palme aux Muses.

Perin del Vaga a introduit au milieu des juges, Bacchus, à qui l'un des deux sommets du Parnasse est consacré, et trois fleuves tenant leurs urnes par allusion aux trois fontaines qui baignent le sacré vallon.

Ce rare et précieux tableau, le seul de cet habile peintre que possède le Musée royal, faisait partie de l'ancienne collection de la couronne. Il en existe une gravure à l'eau forte, mais qui est bien loin de rendre le charme de cette composition. Il serait à désirer qu'un habile burin

pût perpétuer le souvenir d'un ouvrage que Perin del Vaga a terminé avec un soin tout particulier, et qui le classe au rang des premiers peintres du seizième siècle.

PLANCHE III.

LE SUEUR (EUSTACHE).

TROIS ANGES APPARAISSENT A SAINT BRUNO; *peint sur bois et transporté sur toile; hauteur deux mètres ou six pieds; largeur un mètre trente-trois centimètres ou quatre pieds.*

AUCUN des écrivains de la vie de Saint Bruno ne parle de la vision qu'eut ce pieux fondateur avant de partir pour les déserts de la Chartreuse, où il fonda sa demeure et celle de ses disciples. Il est donc probable que pour donner une suite à son histoire et environner son héros de plus de merveilleux, Le Sueur aura supposé que ces envoyés de Dieu lui apparaissent pendant son sommeil et l'instruisent de ce qu'il doit faire. On peut croire qu'ils viennent l'affermir dans la pensée où il est de répartir aux pauvres ses biens et ceux de ses compagnons, puisque ce tableau précède, dans la suite du Cloître, celui de la distribution que nous avons publié sous le N.° 86.

Le Sueur a donc représenté dans ce tableau Saint Bruno profondément endormi; ses pieux projets l'ont occupé fort avant dans la nuit; la fatigue seule a pu le déterminer à prendre du repos, et sans quitter ses vêtemens, il s'est jeté sur un lit. Les trois Anges apparaissent et répandent sur lui et ce qui l'environne, une clarté céleste. Leurs gestes expriment leur admiration pour ce saint personnage, et semblent lui promettre protection dans la courageuse résolution qu'il a prise d'abandonner le monde pour se consacrer tout entier au culte de Dieu.

Cette vision béatifique ne trouble ni n'agite Saint Bruno; son âme est calme, rien n'altère son sommeil; c'est celui de l'innocence que des songes flatteurs viennent embellir.

On a toujours cité Le Sueur comme un des peintres qui ont le mieux traité les sujets de dévotion. Je doute qu'il y en ait un seul qui puisse

lui être comparé pour l'expression pieuse et la noble simplicité. Tout dans ses ouvrages inspire et fait aimer la religion.

Ce tableau, le troisième de la suite du Cloître, est placé dans la galerie du palais du Luxembourg.

PLANCHE IV.

MOUCHERON (Frédéric).

LE SOLEIL COUCHANT; *peint sur toile; hauteur quarante-huit centimètres ou un pied six pouces; largeur soixante-deux centimètres ou deux pieds.*

Vers la fin du jour, à l'instant où le soleil inonde de ses rayons l'espace et la cime des montagnes, moment précurseur de celui où il va disparaître de l'horison, des paysans retournent, précédés de leurs troupeaux, à la ferme. Ils traversent une campagne boisée, entrecoupée de ruisseaux et d'étangs.

On voit sur le devant une femme montée sur un âne, s'entretenant avec un villageois qui la suit. Sur un plan plus éloigné, on aperçoit un jeune pâtre conduisant des moutons. Dans le fonds sont de hautes montagnes où l'on distingue çà et là des habitations.

Les figures de ce tableau sont de Béguin, élève de Berghem.

PLANCHE V.

GAROFOLO.

SON PORTRAIT; *peint sur bois; hauteur trente-huit centimètres ou un pied deux pouces; largeur trente centimètres ou onze pouces.*

Nous avons déjà publié un portrait du Garofolo. Ici, il est plus âgé. Il tient, comme dans le précédent, un œillet, (en italien *Garofano*) signe qu'il introduisait ordinairement dans ses tableaux pour désigner

le lieu de sa naissance. Il a de même à sa main un chapelet auquel est attaché une petite tête de mort.

Ce portrait est d'une couleur plus vénitienne que le premier. Garofolo paraît l'avoir peint étant âgé de quarante-cinq ans; sa tête est couverte d'une toque noire, et son vêtement est garni, dans l'intérieur, d'une fourure.

Il faisait partie de l'ancienne collection des rois de France.

PLANCHE VI.

LE NIL.

GROUPE COLOSSAL.

Cet admirable ouvrage représente allégoriquement le plus grand fleuve de la terre, celui qui a le plus inspiré les poètes, et occupé par ses phénomènes les historiens et les savans. Les immenses richesses que le Nil, par son inondation, répand sur l'Egypte, durent le faire regarder par le peuple comme un Dieu tutélaire; et si parfois la frayeur lui a fait ériger des autels et consacrer les honneurs divins à des génies malfaisans, on doit excuser sa superstition pour le Nil, qui fécondait une terre que, sans ses débordemens périodiques, il eût été obligé d'abandonner.

Le célèbre artiste qui a sculpté ce chef-d'œuvre, et dont le nom n'est pas parvenu jusqu'à nous, a représenté le Nil à demi-couché, le coude appuyé sur un sphinx. Il tient de la main gauche une corne d'abondance remplie des dons qu'il fait éclore; dans sa main droite est une gerbe d'épis; sa tête est couronnée de feuillages et de fruits.

Les seize enfans qui l'entourent et jouent avec ses symboles, font allusion aux seize coudées d'accroissement qu'il faut que le Nil ait pour la plus grande fertilité de l'Egypte.

Quelques-uns de ces enfans, tiennent et veulent dompter un crocodile, animal qui obtint aussi des temples. Ils paraissent le conduire vis-à-vis un ichneumon, que les anciens regardaient comme l'ennemi le plus redouté du crocodile, et qui, en effet, semble destiné par la nature à s'opposer à la propagation du crocodile par la guerre continuelle qu'il lui fait en détruisant les œufs qu'il dépose sur les bords du Nil.

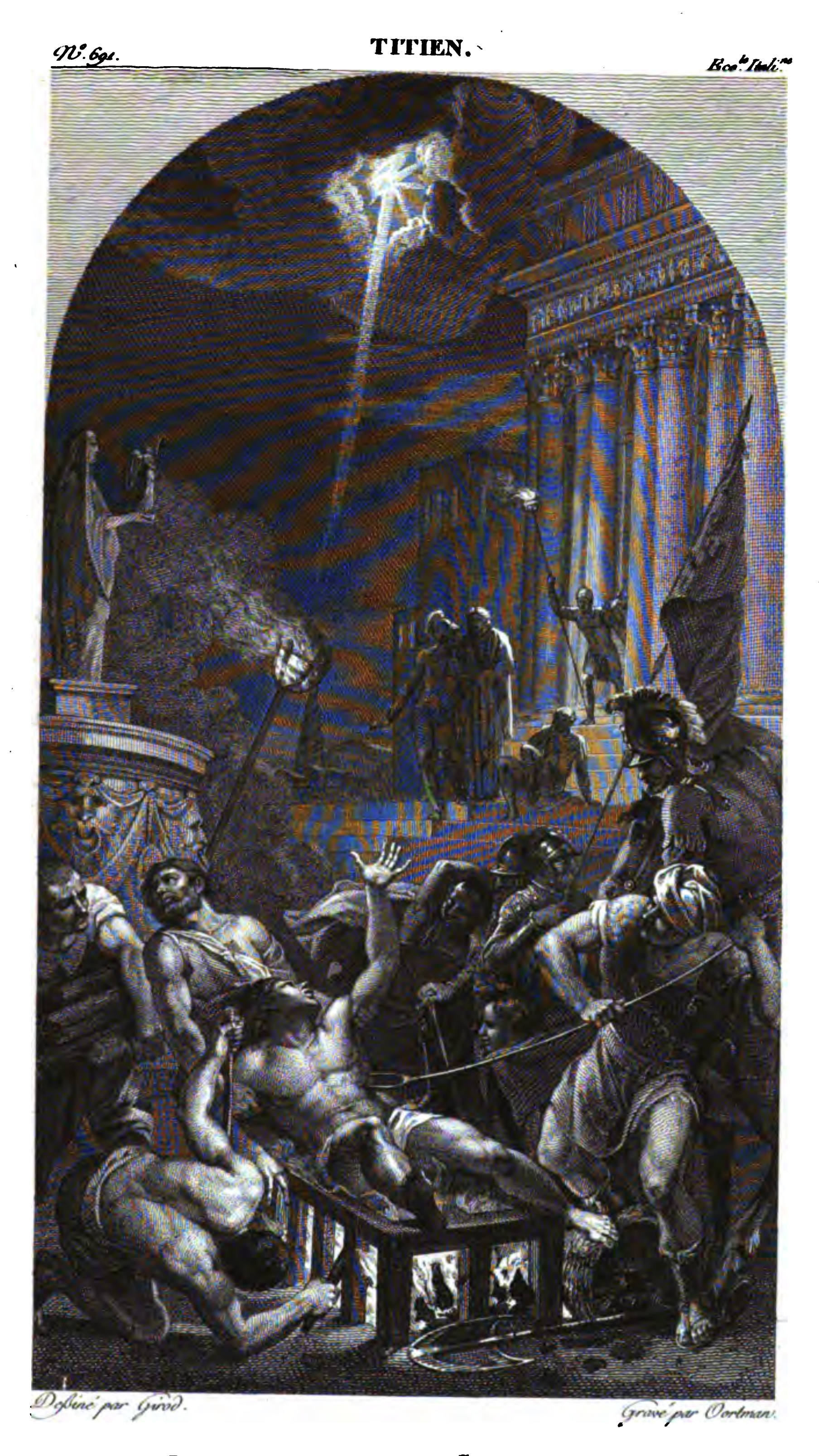
Sur le devant de la figure, on voit les eaux sortir d'une urne cachée sous la corne d'abondance, et former une nappe sur le devant de la plinthe. Cette idée est ingénieuse; elle est allusive à la source de ce fleuve, qui pour lors était inconnue, et qui n'est pas même encore bien déterminée.

Sur les trois autres côtés du socle, le sculpteur a représenté divers combats d'hippopotames contre des crocodiles : quelques figures d'Ibis et plusieurs végétaux de l'Egypte.

Ce beau monument embellissait jadis l'enceinte du célèbre temple d'Isis, et Sérapis, élevé à Rome par les empereurs romains dans le *Campus Martius*. Il fut trouvé, ainsi que le fleuve du Tibre, que nous avons publié, à la fin du quinzième siècle, dans l'endroit où était ce temple, près de l'église dite la *Minerva*.

Depuis ce tems, ces deux monumens ont orné les jardins du Vatican. Ce fut le pape Pie VI, qui les fit transporter dans son Musée où ils sont restés jusqu'à l'époque où ils furent cédés à la France par le traité de Tolentino.

Ce groupe a de hauteur un mètre soixante-deux centimètres, et de longueur trois mètres quatre centimètres.



Dessiné par Girod. Gravé par Oortman.

LE MARTYRE DE S^T. LAURENT.

PERIN DEL VAGA.

N°. 692.

Eco.le Ital.ne

Dessiné par Girod.

Gravé à l'Eau-forte par Chataigner.

Terminé par Niquet.

LE COMBAT DES MUSES ET DES PIÉRIDES.

N°. 693. **EUST.CHE LE SUEUR.** Eco.le Franç.se



Dess.é par Marchais. Grav.é à l'Eau-forte par feu Coiny. Terminé par Muller.

TROIS ANGES APPARAISSENT A S.T BRUNO.

N°. 694.

FR.ᶜ MOUCHERON.

École Flam.de



Des.é par Storelli. Gra.é à l'Eau-forte par De Saulx. Ter.é par Bovinet.

PAYSAGE AU SOLEIL COUCHANT.

GAROFOLO.

N°. 695. Ecole Italie.



Dessiné par Mlle. Noirter. Gravé par Pre. Boutrois.

PORTRAIT DU PEINTRE.

Nº. 606.

Groupe colossal en Mar.bre

Dessiné par Bouillon.

Gravé par Heina.

LE NIL.

EXAMEN

DES PLANCHES.

CENT DIX-SEPTIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

POUSSIN (NICOLAS).

L'ENLÈVEMENT DES SABINES; *peint sur toile; hauteur un mètre cinquante centimètres ou quatre pieds huit pouces six lignes; largeur deux mètres trois centimètres ou six pieds un pouce.*

L'ENLÈVEMENT des Sabines par les Romains est un événement si étrange, il fournit un champ si vaste au génie pour l'expression des passions humaines, qu'il a souvent dû attirer l'attention des artistes et leur inspirer le désir d'en traiter le sujet. Que d'images intéressantes doivent s'offrir à leur esprit, quand ils réfléchissent sur le récit que Tite-Live et Plutarque en ont tracé! D'un côté, la pudeur alarmée résistant à la férocité du soldat; les pleurs des jeunes femmes arrachées à des affections journalières; l'étonnement, l'indignation des pères outragés, des époux respirant la vengeance; la douleur, la sollicitude des mères bravant le danger pour sauver l'objet de leur tendresse. De l'autre côté, la froide contenance du chef ordonnant cette étrange exécution; l'incertitude des vieux sénateurs inquiets sur l'issue de l'entreprise; l'audace, la témérité des jeunes Romains fiers de leurs conquêtes, ou

attendris des pleurs de leurs victimes, hésitans à poursuivre leurs violences.

Le Poussin a traité deux fois ce sujet riche en épisodes, et qui devait lui plaire, d'autant plus que dans le choix des situations, il exige un goût sévère, et pour l'exécution une connaissance profonde de l'expression des passions. L'un des tableaux a été gravé par Jean Audran, et l'on présume que c'est celui qui avait appartenu à madame la duchesse d'Aiguillon, et que Félibien avait vu dans le cabinet de M. de La Ravoir. L'autre, que nous allons essayer de décrire, a été exécuté pour le cardinal *Aluigi Omodei*, Milanais, amateur éclairé des arts, qui occupa fréquemment les pinceaux des meilleurs artistes de son tems. Nous ignorons par quel heureux hasard ce dernier tableau est entré dans la collection de la couronne, où il se voit depuis un très-grand nombre d'années.

Les autels de Neptune équestre fument encore : Romulus précédé par ses licteurs et suivi par deux sénateurs de son conseil, se présente sur la terrasse du palais, d'où le signal convenu peut être aisément aperçu des Romains. Il tient encore le coin de son manteau royal, et l'ordre est mis à exécution. Une Sabine en pleurs implore à genoux la justice du monarque ; le robuste ravisseur de sa fille, déjà loin, l'emporte dans ses bras, malgré la vigoureuse résistance qu'elle lui oppose. L'étrangère placée au centre a été remarquée par sa beauté ; un guerrier l'enlève et s'efforce de la mettre en croupe sur le cheval de son compagnon ; ils s'entendent pour la dérober à la poursuite des Romains et la remettre promptement entre les bras du beau Talassius, issu de l'une des premières familles de Rome. Sur le premier plan, une jeune fille espère échapper au soldat qui l'arrête. Son vieux père se retourne en fuyant, et semble tendre ses bras pour lui porter secours ; mais elle ne peut éviter sa destinée, et va bientôt se rendre à son vainqueur. La Sabine qui se cache dans le giron de sa mère paraît à peine sortir de l'adolescence. Déjà certain de sa conquête, son ravisseur n'oppose plus que de faibles efforts à la résistance impuissante de sa mère. De toutes parts on aperçoit des étrangers pleins de colère et de menaces, fuyant la ville en implorant les dieux vengeurs des droits sacrés de l'hospitalité.

On ne saurait trop admirer la variété des expressions qui animent chaque groupe, et le mouvement qui règne dans toute la composition.

L'effet de la lumière en est singulier. Les passages du clair à l'ombre y sont brusques et semblent avoir été hasardés à dessein pour faire mieux ressortir l'âpreté du sujet. Cette présomption est fondée sur l'attention scrupuleuse que Le Poussin mettait à assortir l'exécution avec les objets qu'il représentait.

Quelques critiques lui ont reproché la richesse qu'il a répandue dans l'architecture de ses fonds. Ils ne trouvent point probable qu'une ville naissante, privée de femmes, et formée plutôt par des brigands que par des hommes policés, ait eu dès-lors tant d'édifices régulièrement construits. Mais s'il est vrai que la *Cloaca Massima* (le grand égout) dont on voit encore des ruines subsistantes, remonte pour la construction à l'époque des rois de Rome, Le Poussin n'était-il pas en droit de supposer que le goût de la bonne architecture s'était introduit dès la fondation de Rome dans cette cité singulière, où il semble que rien ne devait suivre la marche accoutumée de l'esprit humain ?

PLANCHE II.

CHAMPAIGNE (PHILIPPE DE).

APPARITION DES MARTYRS SAINT GERVAIS ET SAINT PROTAIS A SAINT AMBROISE; *peint sur toile; hauteur trois mètres soixante centimètres ou dix pieds dix pouces; largeur six mètres soixante-dix-neuf centimètres ou vingt pieds cinq pouces.*

VERS l'an 304 de l'ère chrétienne, et lorsque l'empereur Dioclétien régnait encore, les deux frères Gervais et Protais souffrirent le martyre à Milan. Peu à peu le souvenir de leurs noms s'effaça de la mémoire des hommes, et le lieu de leur sépulture fut oublié. Aux persécutions des païens contre les fidèles succéda celle des Ariens. Justine, seconde femme de l'empereur Valentinien I, qui avait eu l'art de cacher ses opinions religieuses à son époux tant qu'il vécut, leva le masque après sa mort. Devenue régente des Etats de son fils Valentinien II, cette princesse, infidèle à la foi qu'elle avait professée pendant sa jeunesse, persécuta avec le plus grand acharnement les évêques orthodoxes et

surtout Saint Ambroise, dont elle redoutait le zèle. Elle entreprit de chasser de Milan cet inflexible doçteur qui en gouvernait l'église depuis plusieurs années.

» Pendant le fort de la persécution, vers l'an 386, Saint Ambroise, » dit M. Fleury, ayant dédié la Basilique que l'on nomme encore de » son nom l'Ambroisienne, le peuple lui demanda tout d'une voix de » la dédier comme la Basilique romaine. C'était une autre église de » Milan, qu'il avait consacrée auprès de la Porte Romaine en l'honneur » des Apôtres. Saint Ambroise répondit : je le ferai, si je trouve des » reliques de martyrs; et aussitôt il sentit une ardeur comme d'un » heureux présage. En effet, Dieu lui révéla en songe que les corps » de Saint Gervais et de Saint Protais étaient dans la Basilique de Saint-» Félix et de Saint-Nabor. Malgré la crainte de son clergé, il fit ouvrir » la terre devant la balustrade qui environnait les sépulcres des martyrs. » Il trouva des signes convenables : peut-être quelques palmes gravées » ou quelqu'instrument de leur supplice. »

Tel est le sujet que Champaigne a traité, et dont il a puisé les détails dans la lettre que Saint Ambroise écrivit à sa sœur Marceline, pour lui rendre compte de ce qui s'était passé à l'invention et à la translation des Saints Martyrs, et dans la relation que le Saint Docteur adressa aux évêques d'Italie.

La scène se passe pendant la nuit. Elle offre l'Intérieur de la Basilique de Saint-Félix et de Saint-Nabor, et montre le sanctuaire séparé de la nef par une balustrade. Là, près du trône pontifical, faiblement éclairé par deux candelabres, Saint Ambroise à genoux se livre à la prière. Il la suspend à l'apparition subite de Saint Paul qui lui présente Saint Gervais et Saint Protais couverts de longs vêtemens d'une blancheur éblouissante. Les trois bienheureux sont debout, réfléchissant la splendeur divine dont ils sont environnés. Pendant que l'Apôtre remplit sa mission, les deux Martyrs paraissent occupés du séjour céleste, qu'ils n'ont abandonné qu'à regret. Sous les nuages qui les portent, on aperçoit un faisceau d'armes, un carquois, un arc, des cordes plombées, des couronnes de palmes, etc. Ces signes, mis devant les yeux de Saint Ambroise, indiquent que le saint évêque, en les trouvant, jugea que la fouille ordonnée ne serait point infructueuse. Près de la balustrade, le peuple milanais se presse en foule pour mieux discerner un évènement aussi miraculeux. Il faisait journellement la garde autour de son évêque, pour qui il avait une

profonde vénération, et, par cet acte d'attachement et de fermeté, il déjouait les projets de l'impératrice Justine, sans cesse occupée à faire naître un prétexte spécieux pour envoyer en exil Saint Ambroise, que les Ariens avaient grand soin de lui dépeindre comme un imposteur et un faiseur de faux miracles.

Ce tableau est l'un des trois que Philippe de Champaigne exécuta vers l'an 1655, et qui servirent de patron pour les tapisseries dont l'église Saint-Gervais est décorée pendant les jours de grandes fêtes. L'effet général pourrait être plus piquant, moins d'ampleur dans les draperies les ferait paraître plus légères. Mais si les traits des bienheureux n'ont point assez de noblesse, leur expression est portée à un plus haut degré de force et d'énergie que dans plusieurs autres productions du même maître.

Les Saints Martyrs paraissent bien pénétrés de l'amour divin qui leur fait offrir à l'Éternel le tribut des honneurs dont ils sont destinés à devenir l'objet. La figure de Saint Ambroise est très-belle, l'exécution des mains est admirable et atteste le grand talent de cet artiste, quand, par un heureux choix de nature, il n'avait plus d'autre obstacle à surmonter que celui d'imiter avec vérité le modèle qu'il avait sous les yeux. Supérieur à lui-même, ses productions alors peuvent soutenir la comparaison avec celles des artistes qui, par bonheur ou par adresse, ont acquis une réputation plus grande que la sienne.

PLANCHE III.

LE SUEUR (Eustache).

RETRAITE DE SAINT BRUNO DANS LA CALABRE; *remis sur toile; hauteur deux mètres ou six pieds; largeur un mètre trente-trois centimètres ou quatre pieds.*

En publiant, dans la soixante-onzième livraison de cet ouvrage, le tableau d'Eustache Le Sueur dont le sujet représente Saint Bruno refusant l'Archevéché de Reggio, qui lui était offert par le pape Urbain II, l'on a remarqué que ce pieux ermite n'ayant pu s'accoutumer aux mœurs de la cour de Rome, et craignant de s'enorgueillir du

pouvoir dont il jouissait, avait supplié le souverain pontife de lui permettre de se retirer dans les déserts de la Calabre. Le tableau que nous publions offre l'exécution de ce projet; on y voit Saint Bruno humblement agenouillé au pied d'une croix, se livrant à la méditation, sous l'abri d'une masure grossièrement construite. Sur les premiers plans, trois religieux, après avoir satisfait aux pratiques de dévotion prescrites par les statuts de l'ordre, essaient, en coupant les communications, de rendre plus inaccessible le lieu de leur retraite.

L'un d'eux paraît être le docteur Landuin, né à Lucques en Toscane, et qui fut dans la suite nommé prieur de la grande Chartreuse. Il s'était attaché à Saint Bruno, l'avait été retrouver à Rome, et l'avait accompagné en l'an 1090 jusqu'à l'extrémité de l'Italie, où Roger, comte de Sicile, leur avait donné une forêt d'une lieue d'étendue, située dans la Calabre ultérieure au milieu des Appenins, et sous la juridiction du diocèse de Squillau. Ce fut dans cette retraite que Saint Bruno passa les dix dernières années de sa vie et termina sa carrière.

Les éloges généraux donnés aux précédens tableaux de Le Sueur peuvent également s'appliquer à celui-ci. On y trouve l'expression naïve du calme mélancolique naturel aux êtres religieux désabusés des vanités du monde, et attendant avec résignation la fin de leur exil sur la terre.

Ce tableau fait partie de la collection conservée dans le palais des Pairs de France.

PLANCHE IV.

BOLOGNÈSE (Gio Francesco Grimaldi dit le).

PAYSAGE; *peint sur cuivre; hauteur trente-trois centimètres ou un pied; largeur quarante-deux centimètres ou un pied quatre pouces.*

Les dames que l'on aperçoit sur le second plan font-elles prix avec le batelier pour être admises dans sa barque, ou bien, descendues sur le bord de la rivière, vont-elles satisfaire au paiement de leur passage? La question serait oiseuse, si elle ne fournissait pas l'occasion de remarquer qu'en plaçant avec intelligence des figures dans un paysage,

bien qu'elles y soient regardées comme accessoires, il est cependant très-essentiel que leur action facile à deviner soit nécessairement celle qui convient à la place qu'on leur fait occuper. Au demeurant, si le site de ce paysage n'a rien de fort piquant, si les teintes ont trop poussé au noir, on ne peut cependant douter que ce ne soit la production d'un habile homme. La nature y est saisie avec vérité, les eaux ont de la transparence, la touche des arbres est spirituelle.

Ce tableau est de l'ancienne collection de la couronne.

PLANCHE V.

BERGHEN (Thierry Van).

PASTORALE; *peint sur bois; hauteur cinquante-cinq centimètres ou un pied huit pouces; largeur soixante-huit centimètres ou deux pieds un pouce.*

Un vieux pâtre, assis au pied d'un saule, regarde avec complaisance sa fille occupée à traire la vache qui, la première, s'est présentée pour rentrer dans l'étable. Le reste du troupeau réuni dans une enceinte qu'on peut supposer dépendante de la ferme; veaux, vaches, chèvres, brebis, se reposent et ruminent tranquillement l'herbe dont ils se sont gorgés.

Dans cette composition simple et naïve, il n'a manqué à Van Berghen qu'un peu plus de goût pour nous retracer l'une de ces pastorales agréables décrites avec tant de charmes par Théocrite et Virgile. Une meilleure forme, et plus de rapport de grandeur entre la masure et les êtres qui doivent l'occuper, auraient donné au tout ensemble un air de vérité qu'un tel oubli de convenance fait désirer. Quelques accessoires appropriés à l'état et à l'aisance dont ce pasteur paraît jouir devenaient nécessaires pour écarter l'idée de misère toujours affligeante même en peinture. Quoi qu'il en soit, ce tableau laisse une idée avantageuse des talens de l'artiste, et, bien qu'il ait poussé au noir, on y reconnaît avec plaisir la production d'un habile élève d'Adrien Van den Velde.

PLANCHE VI.

DEUX HERMÈS.

PITTACUS.

Le savant antiquaire Visconti nous apprend qu'une médaille unique, conservée dans le cabinet de la Bibliothèque royale, fait reconnaître dans le premier hermès Pittacus de Mitylène, ville de Lesbos. Cet excellent homme, l'un des sept sages de la Grèce, s'unit aux exilés rassemblés sous la conduite d'Alcée, fameux poëte lyrique, et de concert avec eux il chassa le tyran qui s'en était rendu maître.

Zénon le Stoicien.

Zénon, chef des Stoïciens, était de la ville de Cittie, dans l'île de Chypre. Dans sa jeunesse, s'étant appliqué au commerce, il fit naufrage au port de Pyrée, où il apportait de la pourpre de Phénicie. Chagrin de cette perte, il se retira à Athènes, et se mit à lire un livre de Xénophon dont la lecture le charma. Ayant demandé où se trouvaient les personnages cités par Xénophon, on lui indiqua Cratès le Cynique qui passait en ce moment. Zénon le suivit et devint son disciple.

Après avoir étudié dix ans sous Cratès et passé dix autres années chez Stilpon de Mégare, Xénocrate et Polémon, il établit à Athènes une nouvelle secte. Sa réputation ne tarda guère à se répandre dans toute la Grèce; il devint en peu de tems le plus distingué des philosophes du pays. Comme il enseignait ordinairement dans une galerie, ses sectateurs furent appelés Stoïciens, d'un mot grec qui signifie galerie, portique.

Ces deux hermès, très-précieux par les sujets qu'ils représentent, sont tirés de la *Villa Borghèse*.

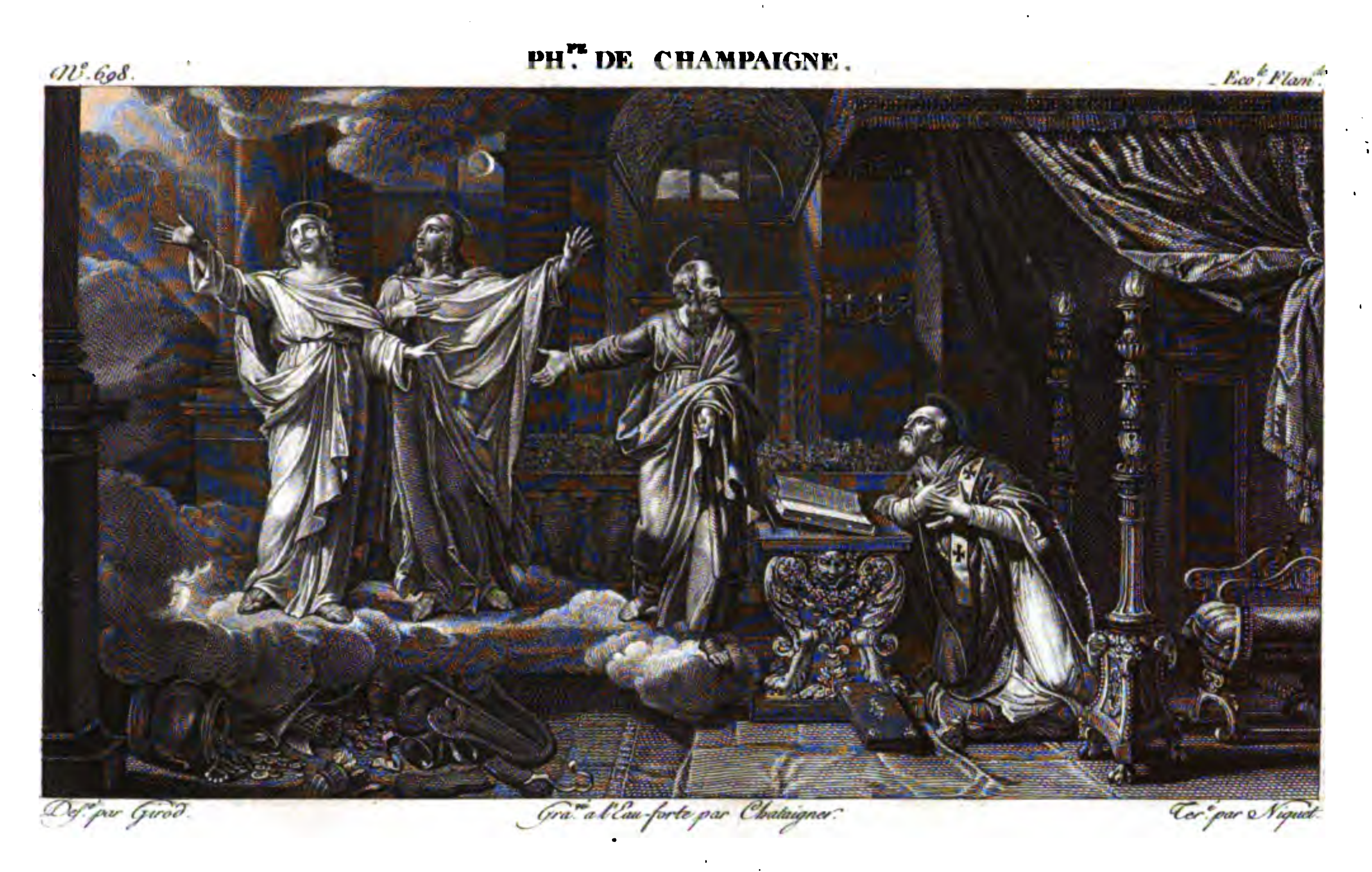
N°. 697. **N. POUSSIN.** Eco.le Franç.se



Des.é par Girod. Gra.é à l'Eau-forte par Quéverdo. Ter.é par Bovinet.

L'ENLÈVEMENT DES SABINES.

N°. 698. **PH.PE. DE CHAMPAIGNE.** Ecole Flam.de



Des.é par Girod. Grav.é à l'Eau-forte par Chataigner. Ter.é par Niquet.

APPARITION DE S.T GERVAIS ET DE S.T PROTAIS A S.T AMBROISE.

N.° 699. **EUS.THE LE SUEUR.** Eco.le Franç.se



Des.é par Marchais. Gra.vé à l'Eau-forte par Pillement et Quéverdo. Ter.é par Villerey.

S.T BRUNO, DANS LES DÉSERTS DE LA CALABRE.

No. 700. **BOLOGNESE.** Eco. Itali.



Dessiné par Grégorius. Gravé par Pr. Cardano.

UN PAYSAGE.

N.° 701. THI.RY VAN-BERGEN. Eco.le Flam.de



Des.é par Girod. Gra.é à l'Eau-forte par Chataigner. Ter.é par Villerey.

LE REPOS DES ANIMAUX.

Dessiné par Vauthier   Gravé par Corot.

PITTACUS.   ZÉNON LE STOÏCIEN.

EXAMEN

DES PLANCHES.

CENT DIX-HUITIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

RUBENS (PIERRE-PAUL).

L'ÉLÉVATION EN CROIX; *peint sur bois; hauteur quatre mètres soixante-un centimètres ou douze pieds onze pouces; largeur trois mètres trente-huit centimètres ou dix pieds un pouce.*

LA fougue impétueuse de la jeunesse, cette ardeur de produire, ce noble enthousiasme qui anime l'artiste plein des souvenirs qu'il a rapportés de la terre classique des arts, ont donné naissance à l'ouvrage que nous allons publier.

Ce fut en effet à son retour d'Italie que Rubens, inspiré par les vastes compositions de Michel-Ange et du Tintoret, exécuta cette majestueuse peinture, et commença à enrichir sa patrie du fruit de ses études et de ses observations.

L'honorable aisance dont jouissait ce grand peintre, sa naissance qui l'attachait aux premières familles de la ville d'Anvers, dont son père avait été échevin, durent le mettre en rapport avec les magistrats de cette cité, et l'étroite amitié qui s'établit entre lui et le bourguemestre Rocoks, tout dut concourir à engager les chefs des fabriques et confréries de cette grande ville à le charger de l'exécution des peintures qu'ils destinaient à la décoration de leurs églises.

On peut donc penser que ce concours de circonstances lui a valu l'honneur d'être choisi, quoique peu connu encore, de préférence à beaucoup de peintres qui jouissaient alors d'une grande renommée à Anvers, pour exécuter le tableau du maître-autel de l'église paroissiale de Saint-Walburge, l'une des plus anciennes de cette cité.

Rubens, dans cet ouvrage que l'on peut considérer comme son coup d'essai dans sa patrie, voulut s'y distinguer par le grandiose des formes et la vigueur de l'exécution; et sous ces deux rapports il a réussi; mais, obligé de choisir ses modèles parmi ses compatriotes, il n'a pu leur donner ces formes élégantes et nobles que les peintres italiens ont sans cesse sous les yeux; et ses figures ont contracté cette rondeur de forme inhérente aux habitans des Pays-Bas. Mais, déjà grand peintre, il a imprimé une telle énergie à ses bourreaux, leurs mouvemens sont si vrais, leur action si naturelle, qu'ils semblent remuer, et que la critique se tait sur la nature peut-être un peu ignoble de ces cruels personnages.

Le cadre de notre ouvrage ne nous permet pas de donner la composition entière de Rubens. Nous n'en offrons ici que la partie du milieu, celle qui a purement rapport à l'*Élévation en Croix*. C'est le moment où les bourreaux, après avoir attaché Jésus, s'efforcent de l'élever perpendiculairement. Tandis que deux d'entre eux tiennent le pied de la croix qu'ils arc-boutent dans un fossé qu'ils ont préparé, d'autres la soulèvent à force de bras sur leurs épaules et avec des cordes. A l'empressement féroce qu'ils mettent à cette exécution, on distingue le fanatisme qui les dirige : ils mettraient moins de zèle au supplice d'un malfaiteur; mais on leur a dépeint Jésus comme l'ennemi de leur religion, et leur fureur est portée à son comble.

Il règne une telle action dans cette scène, qu'elle imprime la terreur. Une seule figure est calme, c'est celle du Christ. Ses yeux élevés vers le ciel implorent le pardon de ses meurtriers. C'est dans cette tête, sublime d'expression, de forme et de pensée, que Rubens a mis tout son génie. Qu'il est malheureux que la proportion de ce tableau éloigne de la vue un si admirable ouvrage! Rien de plus noble, de plus souffrant; c'est l'entière résignation du Juste aux volontés de la Divinité.

On peut reprocher avec raison à Rubens d'avoir donné à Jésus des formes trop vigoureuses; c'est un contre-sens qui nuit à la noblesse de cette figure. Les formes suaves de l'Apollon auraient été plus convenables;

elles eussent produit une opposition plus marquée avec celles des bourreaux et des soldats; et cette observation est d'autant plus juste, que ce peintre célèbre l'a sentie, et n'est pas tombé dans la même faute dans ses tableaux du *Crucifiement* et *de la Descente de Croix*. On remarque de même que le coloris n'est pas aussi délicat dans cet ouvrage que dans les deux autres que nous venons de citer; mais si l'on considère que Rubens, lorsqu'il le peignit, arrivait d'Italie; qu'alors il cherchait et la manière du Caravage et celle du Tintoret; qu'ayant beaucoup étudié les belles fresques de ce dernier, il devait avoir pris cette mâle exécution qui s'accorde peu avec ces demi-teintes précieuses que par suite il employa avec tant de succès; on distinguera qu'il est dans cette production plus *italien* que *flamand*. Ici sa couleur est fortement empâtée, et, pour ainsi dire, de relief dans quelques parties, notamment sur les deux volets qui accompagnent ce tableau, et sur lesquels sont représentés d'un côté la *Famille du Christ éplorée*, et de l'autre des *soldats à cheval ordonnant le supplice des deux Larrons*.

L'extrême abondance qui règne dans cette composition dénote un jeune homme plein de feu, dont l'âme exaltée a besoin de tout dire, de tout exprimer. Quinze années plus tard, il l'eût peut-être mieux pensée; mais il ne lui eût pas donné la mâle vigueur qui distingue éminemment cet ouvrage.

Au revers des deux volets, Rubens a peint deux figures colossales représentant Saint Eloi et Sainte Catherine, probablement patrons de la paroisse de Saint-Walburge, pour laquelle il peignit ce tableau de l'*Elévation en Croix*, dont Henri With-Donck nous a laissé une gravure.

PLANCHE II.

JULES-ROMAIN.

LE TRIOMPHE DE TITUS ET DE VESPASIEN; *peint sur bois; hauteur un mètre vingt-deux centimètres ou trois pieds huit pouces; largeur un mètre soixante-dix-huit centimètres ou cinq pieds quatre pouces six lignes.*

La Judée conquise et Jérusalem ruinée firent une telle sensation à Rome, que le sénat décerna les honneurs du triomphe à l'empereur Vespasien et à Titus, chacun en particulier. Titus étant arrivé inopinément

à Rome, peu de mois après sa victoire, Vespasien voulut qu'il n'y eût qu'un seul triomphe, et il le partagea avec son fils chéri qu'il venait d'associer à l'Empire, ne réservant de sa prééminence que le titre d'Auguste.

C'est ce double triomphe que Jules-Romain a représenté. Un semblable sujet exigeait une grande pompe et toute la magnificence romaine; mais pour le rendre avec vérité, il eût fallu un champ plus vaste qu'un espace de cinq pieds de large. L'artiste s'est donc restreint à ne peindre qu'une partie du cortége à l'instant où le char, sur lequel sont placés les deux triomphateurs, va passer sous un arc de triomphe élevé en commémoration de leur victoire sur les Juifs.

Ils sont tous deux debout dans un char à quatre roues, de forme antique; leurs têtes sont ceintes de lauriers. Quatre chevaux de front, conduits par deux écuyers, traînent le char, qui est précédé par un officier romain tenant une femme par les cheveux. L'attitude et l'expression de cette figure, qui représente allégoriquement la Judée captive, sont touchantes et peignent bien l'abattement d'une province conquise et soumise au joug. Sous l'arc, on aperçoit un soldat portant le fameux candelabre d'or à sept branches du temple de Jérusalem, et près du char, un jeune homme chargé d'un vase précieux, faisant partie des dépouilles immenses que Titus rapporta de sa conquête. Une victoire ailée, tenant deux couronnes d'or, plane au-dessus du char, et va les poser sur le front des deux triomphateurs.

Le fond de la composition représente la campagne de Rome, où peu de tems après fut élevé l'amphithéâtre *Flavien*, dit le *Colisée*, monument que Vespasien fit construire par les captifs qu'il ramena de la guerre de Judée.

Jules-Romain a pris l'idée de ce tableau d'un bas-relief représentant le même sujet, qui décore l'arc de triomphe élevé par le sénat et le peuple romain au *Campo Vaccino*, à Rome, en l'honneur de Titus. Il l'exécuta pour le duc de Mantoue.

Peu de tableaux de la collection royale portent un aussi grand caractère. Il règne une noblesse et une austérité de style dans cette composition qui imprime une sorte de respect au spectateur; et quoique le dessin en soit pesant, que la couleur en soit rouge, et l'exécution lourde, on s'arrête avec plaisir devant cette production, parce qu'elle a un aspect qui lui est particulier.

On peut encore reprocher au peintre d'avoir donné au cheval qui est attelé le premier le pas dit l'*amble*. Il est impossible qu'il puisse ainsi tirer un fardeau; et d'ailleurs ce pas est contre la nature du cheval. Il ne le court que lorsqu'il y est dressé; alors il a une très-mauvaise allure, et ne sert que comme cheval de selle aux marchands forains. Ce n'était certainement pas des chevaux de cette sorte que l'on attelait au char de triomphe d'un empereur romain.

Charles I.er, ayant acquis les tableaux du duc de Mantoue, les fit transporter dans son palais de White-Hall. A sa mort, sa collection ayant été vendue, M. de Jaback acquit celui-ci, qu'il céda à la collection royale.

PLANCHE III.

LE SUEUR (Eustache).

SAINT BRUNO ENGAGE SES AMIS A LE SUIVRE DANS UNE SOLITUDE; *peint sur bois et transporté sur toile; hauteur un mètre quatre-vingt-quatorze centimètres ou cinq pieds dix pouces; largeur un mètre vingt-neuf centimètres ou trois pieds onze pouces.*

Ce tableau est le sixième de la suite du Cloître des Chartreux. Le Sueur a représenté Saint Bruno venant de prêcher ses disciples, et leur annonçant qu'il est disposé à quitter le monde et à se retirer dans une solitude pour y consacrer le reste de ses jours à la prière. Cette pieuse résolution enflamme leur zèle et leur dévouement à sa personne; et déjà l'un d'eux embrasse son vieux père et lui fait de tendres adieux.

La scène se passe sous un vaste vestibule d'ordre ionique, décoré de statues et de figures de Sphinx.

L'ordonnance de cette composition est simple, peut-être un peu froide; car, sans l'épisode des adieux, il serait assez difficile d'expliquer le sujet.

Ce tableau fait partie de la collection du palais du Luxembourg.

PLANCHE IV.

PATEL (LE PÈRE).

MOISE ENTERRANT L'ÉGYPTIEN; *peint sur toile; hauteur quatre-vingt-douze centimètres ou deux pieds neuf pouces six lignes; largeur quatre-vingt-deux centimètres ou deux pieds six pouces.*

Il serait à souhaiter, lorsqu'un peintre de paysage introduit dans ses ouvrages des figures épisodiques, qu'elles fussent en rapport, et pour le tems et pour le style, avec les monumens d'architecture qu'il y a peints. Certes, on ne pourrait jamais soupçonner que l'artiste a voulu représenter ici Moïse enterrant dans le sable l'Egyptien qu'il avait tué, pour avoir maltraité un Hébreu. Ces monumens d'architecture grecque, déjà dévorés par les siècles, nous eussent fait chercher dans des tems plus modernes l'intention du peintre; et, persuadés que la règle des unités de tems, de lieu et d'action, est applicable à la peinture comme à la poésie dramatique, nous ne l'eussions jamais devinée. Ce n'est donc que par tradition que nous désignons ce sujet.

L'Ecriture rapporte que Moïse, jeune encore, commit ce meurtre, et qu'il cacha dans le sable le corps de l'Egyptien qu'il avait tué; que le lendemain, ayant trouvé deux Hébreux qui se querellaient, il demanda à celui qui outrageait l'autre : *Pourquoi frappez-vous votre frère?* Celui-ci lui ayant répondu : *Qui vous a établi notre prince et notre juge? voulez-vous me tuer comme vous tuâtes hier cet Egyptien?* Moïse, effrayé d'être découvert, et craignant que Pharaon n'en fût informé et ne le fît mourir, se sauva chez les Madianites, ce fut vers ce temps qu'il épousa une des filles de Jethro.

Patel a représenté vis-à-vis de Moïse une jeune femme assise sur un fût de colonne brisée : c'est probablement Tarbis, fille du roi d'Ethiopie, qui lui avait livré la ville de Meroë, et qu'il épousa en premières noces.

Ce tableau, d'une exécution ferme et d'un beau choix de fabriques, fut exécuté pour les appartemens de la reine, au Louvre, où il était placé en dessus de porte. Il a long-tems été attribué au Gaspre Poussin;

mais la signature de Patel, que l'on a retrouvée lorsqu'on a nettoyé ce tableau, a fait restituer cet ouvrage à son véritable auteur.

Il décore maintenant les appartemens du palais de Compiègne.

PLANCHE V.

MOUCHERON (Frédéric).

UN PAYSAGE; *peint sur toile; hauteur quarante-huit centimètres ou un pied cinq pouces; largeur soixante-deux centimètres ou un pied dix pouces six lignes.*

Frédéric Moucheron a voulu représenter le matin d'un beau jour d'été dans une vallée couronnée de verdure, et qu'un ruisseau paisible arrose de ses ondes. Sur le devant, on voit un pâtre conduisant son troupeau. Sur le côté opposé, un donjon d'où descendent divers personnages et un chariot attelé qui va passer un gué. Les figures et les animaux ont été peints par Adrien Van den Velde.

L'air dont Moucheron a environné ses arbres et ses fabriques indique l'heure du matin; une douce rosée a humecté la terre, et les villageois profitent de la fraîcheur pour conduire leurs bestiaux au pâturage ou vaquer aux travaux de la campagne.

Ce tableau est d'une touche délicate et d'une très-agréable harmonie.

Cet artiste, que l'on ne peut placer au rang des premiers paysagistes hollandais et flamands, naquit à Emboen en 1633. Ses parens, loin de contrarier son inclination pour l'art de la peinture, lui procurèrent au contraire tous les moyens de s'y faire un nom, et le placèrent chez Asselin. Ce peintre, qui avait voyagé en France et qui y avait été très-accueilli, engagea son élève à parcourir cette contrée. Moucheron vint en effet à Paris, il y étudia et travailla beaucoup. Ses ouvrages furent recherchés des amateurs; mais le désir de revoir sa patrie l'emporta sur les délices de la France et sur l'expectative du sort heureux qu'il eût pu s'y faire. Il retourna donc en Hollande, et alla se fixer à Amsterdam. Il y fit connaissance avec les habiles peintres qui habitaient alors cette capitale, et Adrien Vanden-Velde surtout, se plut à enrichir

ses tableaux de figures et animaux qui ne contribuèrent pas peu au grand succès de ses ouvrages.

Frédéric Moucheron mourut à Amsterdam, âgé de 53 ans, en 1686.

PLANCHE VI.

SABINE. — STATUE.

Julia Sabina, petite-nièce de l'empereur Trajan, est représentée dans cette statue. Elle est un exemple mémorable que les grandeurs ne donnent pas toujours la félicité. Femme de l'empereur Adrien, décorée du titre d'auguste, elle envia plus d'une fois le sort de l'épouse du plus obscur des Romains.

L'histoire rapporte qu'elle fut traitée par son époux plutôt en servante qu'en impératrice. On prétend même qu'il l'a fit empoisonner ou qu'il la réduisit à se faire mourir elle-même.

Adrien se plaignait de son humeur querelleuse et chagrine; Sabine, de son côté, disait que son mari était un homme insupportable, et se félicitait de ne point lui avoir donné de fils, de peur qu'il ne devînt la ruine du genre humain.

De quelque côté que soient les torts, comme il est de l'essence de l'humanité de s'apitoyer sur les illustres malheureux; le peuple romain considérait dans Sabine la nièce du divin Trajan, dont le souvenir lui était encore présent, et tous les cœurs se tournèrent vers elle. On lui érigea des monumens, on la qualifia de Déesse.

C'est donc une idée ingénieuse de l'artiste de l'avoir représentée dans l'attitude suppliante. On peut supposer, en connaissant ses malheurs, qu'elle implore les Dieux pour en obtenir la fin.



Dessiné par Girod. Gr. par C. L. Masquelier, Ex Pen.re de l'Ac.ie de Fr.ce à Rome.

L'ÉLÉVATION EN CROIX.

N.° 704 **JULES ROMAIN.** Eco.le Ital.ne



Dess. par Girod. Grav. à l'Eau-forte par Pauquet, et De Saulx. Ter. par Oortman.

LE TRIOMPHE DE VESPASIEN ET DE TITUS.



Des.é par Duchemin. Gra.vé à l'Eau-forte par Quéverdo. Ter.é par Dambrun.

S.T BRUNO ENGAGE SES DISCIPLES A LE SUIVRE DANS UNE SOLITUDE.

PATEL *le Père.*

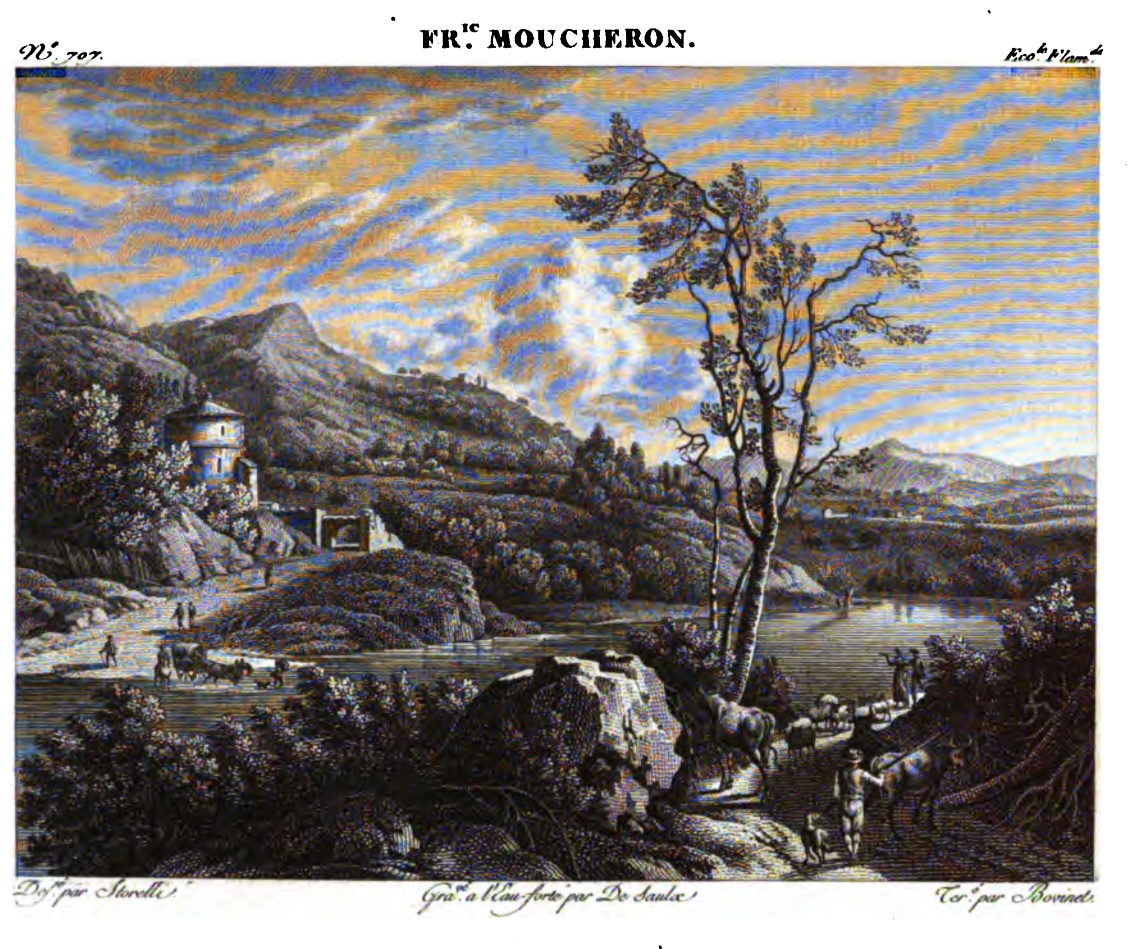
N.° 706. *Ecole Franç.se*



Des.é par Vasserot. *Gra.ve à l'Eau-forte par Pillement.* *Term.é par Niquet.*

MOYSE ENTERRANT L'EGYPTIEN.

N°. 707. **FR.ic MOUCHERON.** Eco.le Flam.de



Dess.né par Storelli. Gra.vé à l'Eau-forte par De Saulx. Ter.é par Bovinet.

LE MATIN, PAYSAGE.



Dessiné par Vauthier. Gravé par Dequevauvillers.

L'IMPERATRICE SABINE.

EXAMEN DES PLANCHES.

CENT DIX-NEUVIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

RAPHAEL.

LA SAINTE FAMILLE; *peint sur bois; transporté il y a cinquante ans sur toile; hauteur deux mètres quatorze centimètres ou six pieds cinq pouces; largeur un mètre quarante-un centimètres ou quatre pieds trois pouces.*

C'EST toujours une opinion favorable pour un ouvrage d'art, quand sa dénomination se consacre et qu'elle sert à indiquer le point de perfection dans un genre quelconque. Il en est ainsi du tableau que nous publions.

Quel est l'artiste éclairé, ou l'homme instruit dans les arts, consulté sur l'immensité des chefs-d'œuvre rassemblés dans la collection du Musée de France, qui ne citera pas comme l'ouvrage exempt de toutes critiques le célèbre tableau de la Sainte Famille ? Il n'aura pas besoin d'ajouter le nom de Raphaël; la Sainte Famille dans la peinture est aussi renommée que l'Apollon peut l'être dans la sculpture.

L'admiration que l'on avait pour ce bel ouvrage ne s'est point affaiblie à la vue des autres productions de ce grand peintre, dues aux conquêtes de la France. Elle s'est plutôt accrue par la comparaison, et l'examen que les artistes les plus habiles et les plus délicats ont fait des chefs-d'œuvre de ce grand peintre a toujours été en sa faveur.

En effet, il est impossible de trouver une composition plus digne, des caractères plus élevés, un dessin plus noble, des draperies mieux ajustées, une exécution plus savante et un ensemble plus parfait.

Raphaël, dans ce sublime ouvrage, suppose que toute la famille de Jésus s'est réunie autour de son berceau, et qu'elle attend dans le silence l'instant de son réveil. Il a saisi le moment où Jésus vient de s'éveiller. Son premier mouvement est de s'élancer de son berceau vers la Vierge, qui, de son côté, s'est agenouillée pour le recevoir et le prendre dans ses bras. Sainte Elizabeth, qui a amené le jeune Saint Jean pour lui faire voir le Sauveur du Monde, le tient debout entre ses genoux, et lui fait joindre ses petites mains en acte d'adoration. Deux Anges, dont l'un répand des fleurs, complètent cet admirable groupe que Saint Joseph contemple.

Le peintre Mignard, chargé par l'Académie de peinture de donner son sentiment sur ce tableau, déclara qu'il apercevait tant de beautés dans cet ouvrage qu'il ne savait sur lesquelles s'arrêter pour commencer son discours. Après l'avoir toutefois considéré sous tous les rapports, et avec autant de discernement que de délicatesse, l'Académie décida que : « dans le tableau de la Sainte Famille on pouvait admirer tout » ce que l'art est capable de produire, et ce qu'un beau génie peut » imaginer de plus grand ; que, sans parler de la disposition des figures, » si aisée, si belle et si heureusement trouvée, il y avait tant de » matière de discourir sur la noblesse et la diversité des expressions, » que l'on y pourrait employer, non pas une seule conférence, mais » autant de tems qu'on voudrait demeurer à regarder cet ouvrage, » parce qu'il n'y a point de partie qui ne donne de l'admiration et » qui ne soit un grand sujet d'étude pour tous les peintres. »

Ce jugement de l'Académie de peinture est de l'année 1667. Il ne sera jamais infirmé. Certes, c'est bien en admirant ce sublime ouvrage qu'on peut donner le surnom de divin au mortel inspiré qui a pu le penser et l'exécuter avec une aussi grande perfection. La figure entière de la Vierge réunit tout ce que le sentiment le plus pur peut exprimer ; ce front pudique, ces yeux baissés, cette pose respectueuse en recevant son fils, tout reporte l'esprit vers le mystère de l'immaculée-conception. Ce ne sont point des caresses qu'elle lui prodigue comme les autres mères ; elle est en adoration devant ce précieux enfant dont la destinée est de sauver le monde ; elle lui tend les bras avec révérence ; elle le

touche à peine; une modeste rougeur répandue sur sa figure témoigne l'ardeur de son amour et la joie intérieure de son âme.

Le jeune Jésus, au contraire, s'élance vers elle; il la regarde avec transport; cette main caressante qu'il pose sur l'épaule de sa mère semble plutôt faire connaître qu'il veut la favoriser de ses grâces que d'en solliciter d'elle.

Qu'elle est belle cette Sainte Elizabeth! Que son attention est pieuse! avec quelle délicatesse elle dirige les mouvemens enfantins de son fils, dont la timidité, mêlée de curiosité et d'amour, est si bien exprimée! Quelle grâce dans cet Ange qui répand des fleurs! et quelle noble gravité dans la pose et la tête de Saint Joseph! Raphaël n'a pas imité les peintres qui l'ont précédé, et qui tous donnent à ce saint personnage une bonhomie presque stupide. Ici, au contraire, c'est un prédestiné instruit de la volonté de Dieu. Il médite sur l'union prochaine de Jésus et de son jeune Précurseur, et sur les prodiges que la naissance de Jésus va répandre sur la terre; c'est enfin le fidèle dépositaire du Fils de Dieu, du Sauveur du monde.

La tradition veut que Raphaël, ayant été payé par François I.er d'une magnificence toute royale pour le tableau de Saint Michel qu'il lui avait adressé, crut devoir reconnaître les bienfaits de ce monarque en lui envoyant un nouvel ouvrage, et qu'il lui fit parvenir celui de la Sainte Famille. On peut présumer qu'il y apporta tous ses soins, et le résultat prouve qu'il a fait le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre de la peinture. Il l'exécuta en 1518, deux ans avant sa mort, ainsi que l'indique l'inscription suivante qui se lit sur le bord de la robe de la Vierge : RAPHAEL URBINAS PINGEBAT M. D. XVIII.

Gérard Edelinck a gravé ce tableau avec une rare perfection.

PLANCHE II.

LE SUEUR (EUSTACHE).

SAINT BRUNO DONNE L'HABIT DE SON ORDRE A SES DISCIPLES; *peint sur bois transporté sur toile; hauteur deux mètres ou six pieds; largeur un mètre trente-trois centimètres ou quatre pieds.*

SAINT BRUNO, décoré de la chasuble à l'office de la messe, donne à un novice l'habit de l'ordre des Chartreux. Prosterné devant lui, ce

jeune homme reçoit avec humilité ce vêtement qui le consacre pour le reste de ses jours à la vie monastique, Au nombre des assistans, on présume que le peintre a eu l'intention d'introduire le père de ce novice. Il voit avec peine l'engagement que son fils prend de renoncer au monde, tandis qu'un autre assistant semble lui démontrer qu'il doit se féliciter, au contraire, de sa pieuse résolution et lui expliquer le bonheur qui suit la vocation religieuse. Sur le côté de l'autel, un Chartreux contemple avec admiration la résignation de ce jeune novice, tandis qu'un autre le regarde avec un pieux intérêt et tient dans ses mains le livre des évangiles sur lequel il va prononcer ses vœux.

Ce tableau, par la noblesse de sa composition, la vérité des attitudes et le sentiment religieux de tous les personnages, n'est pas un des moins intéressans de la précieuse collection du Cloître des Chartreux. Il est même un de ceux que Le Sueur paraît avoir exécutés avec le plus de soin. Il est le quatorzième de la suite, et on le voit, ainsi que les autres, dans la galerie du Luxembourg.

PLANCHE III.

TITIEN.

PORTRAIT D'ALPHONSE D'AVALOS ET DE SA MAITRESSE; *peint sur toile; hauteur un mètre quatorze centimètres ou trois pieds cinq pouces; largeur un mètre huit centimètres ou trois pieds trois pouces.*

Nous ne pouvons expliquer l'allégorie que le Titien a voulu peindre, et nous nous contenterons de faire comme l'Epicié, qui, en donnant la description de cet ouvrage, dans l'appréhension de mal interpréter l'intention de l'artiste, s'est contenté d'indiquer la pose de chaque figure et de laisser aux déchiffreurs de logogriphes à trouver le sens de cette composition.

Le Titien a représenté Alphonse d'Avalos, marquis del Guasto, lieutenant général des armées de Charles-Quint, cuirassé, et la tête nue, posant la main sur le sein d'une dame qui est assise, et que ce geste amilier n'étonne point. Elle tient dans ses mains un globe de cristal,

regarde une jeune fille couronnée de lauriers que l'on peut présumer être la Victoire, et qui semble lui rendre hommage et protester de son dévouement. L'Amour lui présente un énorme faisceau de flèches, tandis qu'un jeune enfant lui offre une corbeille remplie de fleurs.

Il est propable que le Titien aura mis en action quelque *sonetto* italien à la louange de ce général, qui ne fut pas toujours un ennemi généreux. On lui reprochera toujours le meurtre de *Frégose* et de *Rinçon*, envoyés de François I.er, dont il s'était emparé. Alphonse d'Avalos fut complétement et l'on pourrait dire ignominieusement battu à Cérisoles par les Français. Quelques jours avant cette bataille, il avait promis aux dames de Milan d'exterminer l'armée ennemie, et dans sa présomption il avait fait faire des menottes pour enchaîner les prisonniers, son intention étant de les traiter en esclaves et de les envoyer aux galères. Après cette bataille, qui se donna le 14 avril 1544, on trouva effectivement, dit Brantôme, deux charrettes pleines de menottes. Il ajoute qu'Avalos, qui craignait qu'on usât de représailles vis-à-vis de lui pour le meurtre de *Frégose* et de *Rinçon*, avait pris la fuite en toute hâte; ce qui fit dire à son bouffon, qui voyait les soldats français piller les équipages de son maître : *cherchez bien, vous ne trouverez pas ses éperons, il les a pris avec lui.*

Ce tableau précieux paraît avoir été exécuté par le Titien avec un soin tout particulier. On y admire la suavité de la couleur, le relief et la grâce du pinceau. Il est probable que le dictionnaire historique qui indique la mort d'Avalos à l'âge de quarante-deux ans se trompe. Dans ce portrait, il paraît avoir au moins cinquante-cinq ans, et certainement le Titien n'a pas sans raison outré les rides de la vieillesse sur le front de ce guerrier, qui, suivant l'histoire, était *fort dameret, et se parfumait tant en paix qu'en guerre.*

Natalis a fait une belle gravure de ce tableau, qui est très-ancien dans la collection de France.

PLANCHE IV.

GUERCHIN.

LE RÉVEIL DE SAINT JÉROME; *peint sur cuivre; hauteur quarante-un centimètres trois millimètres ou quinze pouces; largeur quarante-six centimètres huit millimètres ou dix-sept pouces quatre lignes.*

L'AUTEUR suppose que Saint Jérôme, couché sur la terre, s'est endormi au milieu de ses pieuses méditations. Il s'éveille en sursaut au bruit de la trompette qu'un Ange fait sonner, et qui lui annonce sa fin prochaine. A sa gauche, on aperçoit deux volumes de ses œuvres groupés avec une tête de mort.

Nous ne partageons point l'enthousiasme de l'Epicié pour ce tableau, et nous n'admirons point comme lui le grand goût de dessin qu'il lui plaît de remarquer dans cet ouvrage. Nous trouvons, au contraire, qu'il est sans grâce et sans noblesse, et que le Guerchin a plutôt donné à Saint Jérôme les formes d'un porte-faix que celles d'un pieux anachorète.

Quant au coloris et à l'exécution de ce tableau, ils sont de la plus belle époque du talent du Guerchin, qui a plusieurs fois répété la même composition.

Il est gravé par François Chauveau.

PLANCHE V.

PINACKER (ADAM).

UNE BARQUE A L'ANCRE; *peint sur toile; hauteur cinquante centimètres ou dix-huit pouces six lignes; largeur cinquante-cinq centimètres ou vingt pouces six lignes.*

AU lever du jour, sur le bord de la mer, et près d'une masse de rochers escarpés, sur laquelle est élevée une tourelle servant de fanal, une barque chargée de bagages est arrivée et à jeté l'ancre. Les matelots se disposent a les débarquer. Plus loin, on aperçoit un autre petit bâtiment qui va mettre au large.

Les tableaux de ce peintre, d'un choix aussi précieux que celui que nous publions, sont fort rares. Ici, on n'a rien à désirer pour la touche, la couleur et la lumière. Tous les accessoires y sont peints avec une fermeté et avec un soin qui ne nuisent point à l'harmonie générale. La touche des eaux rappelle même le Claude Lorrain dans ses belles marines.

PLANCHE VI.

VÉNUS, DITE DE MÉDICIS.

HOMÈRE semble avoir donné le programme de cette statue célèbre dans son hymne quatrième.

« La Déesse de l'Amour vient de sortir de l'écume de la mer où » elle a pris naissance : sa beauté virginale paraît sur le rivage enchanté » de Cythère sans autre voile que l'attitude de la pudeur ; si sa » chevelure n'est pas flottante sur ses épaules divines, ce sont les Heures » qui, de leurs mains célestes, viennent de l'arranger. »

Un statuaire aussi habile que celui à qui les arts doivent ce chef-d'œuvre, dirigé par une description aussi poétique, dut produire un ouvrage incomparable, et la célébrité dont jouit cette statue confirme cette assertion.

L'artiste, pour supporter sa figure, a ingénieusement groupé à ses pieds un Dauphin avec une coquille, symbole de la mer, dont Vénus vient de naître. Les deux Amours qui se jouent avec les nageoires et la queue du Dauphin ne sont point les enfans de cette Déesse : l'un d'eux est cet Amour primitif (Eros) qui débrouilla le chaos ; l'autre est le Désir (Himeros) qui parut dans le monde en même tems que le premier des êtres sensibles. Tous les deux la virent naître et ne s'écartèrent jamais de ses pas.

M. Visconti n'est point éloigné de croire que l'inscription grecque tracée sur la plinthe moderne de cette statue, et qui attribue ce miracle de l'art à *Cléomène*, Athénien, fils d'Apollodore, soit véritable : il pense qu'elle y aura été mise pour remplacer celle qui se lisait à l'ancienne plinthe, qui, étant trop mutilée, ne pouvait plus supporter la figure. Il appuie son opinion sur ce que Cléomène, que l'on suppose auteur de la Vénus, excellait à un haut degré à représenter la beauté des

femmes, et que Pline nous a conservé l'anecdote d'un chevalier romain devenu amoureux de l'une de ses statues de Thespiades, transportées à Rome par L. Mummius.

Cette statue, qui tient le premier rang entre les plus célèbres qui nous sont parvenues des anciens, est exécutée en marbre de Paros d'un grain très-fin. Elle fut d'abord placée à Rome, dans le seizième siècle, dans les jardins de Médicis, et transportée à la galerie de Florence au milieu du dix-septième siècle. Elle y serait probablement encore, si le zèle inconsidéré de l'abbé Puccini, conservateur de cette galerie, ne l'avait pas porté à l'envoyer, avec plusieurs autres monumens, à Palerme, pour les éloigner du théâtre de la guerre et les soustraire à l'armée victorieuse des Français qui allaient s'emparer de la Toscane.

Le roi Ferdinand, qui était dépositaire de ce chef-d'œuvre, le remit avec la Pallas de Velletri qu'il devait restituer à la France, conformément à l'article huit du traité de Florence.

L'Empereur Napoléon a fait don de ce beau monument au Musée, et, pour en consacrer le souvenir, il a été frappé une médaille où la Vénus de Médicis est représentée avec cette inscription : *Aux Arts la Victoire.*



Dessiné par Girod. *Gravé par L. Pauquet.*

LA SAINTE FAMILLE.

EU.CHE LE SUEUR.

N.° 710. Eco.le Franç.se



Des.é par Marchais. Gra.é à l'Eau-forte par Queverdo. Term.é par Niquet.

S.T BRUNO REVÊT L'HABIT DE SON ORDRE

à un jeune homme, qui embrasse la vie monastique.



Dessiné par Girod. Gravé par Oortman.

PORTRAITS D'ALPHONSE D'AVALON ET DE SA MAITRESSE.

GUERCHIN.

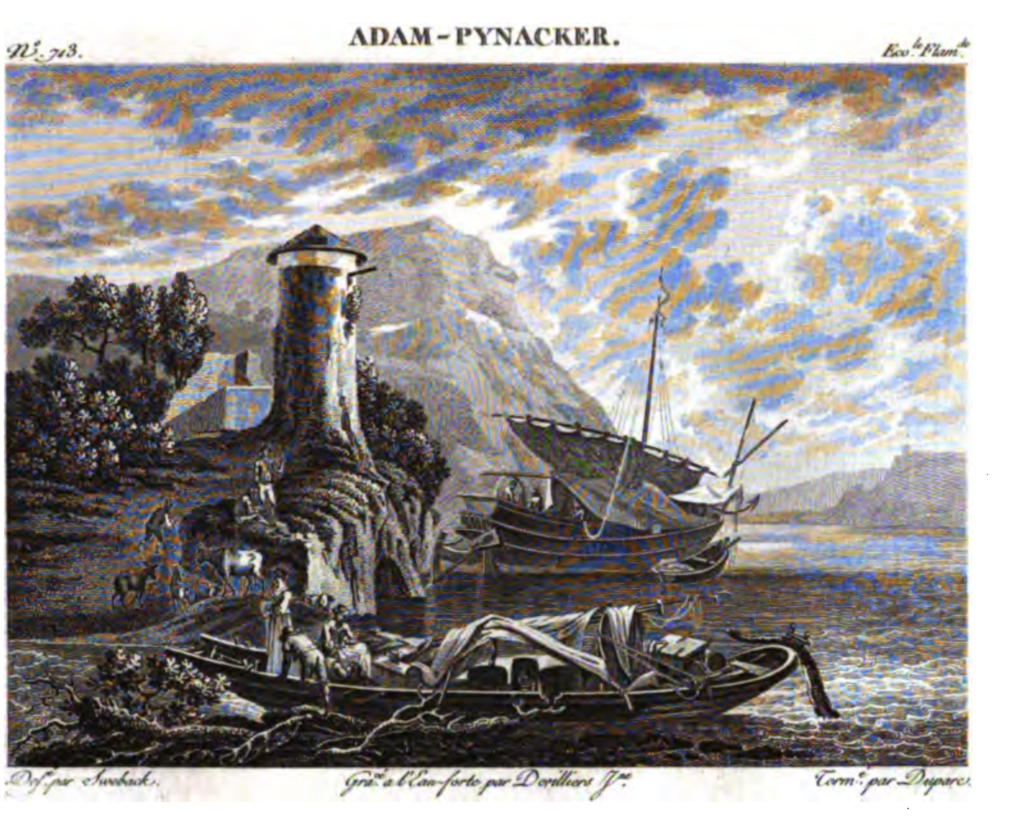
N.° 712. Eco.le Ital.ne



Des.né par Alberti. Grav.é à l'Eau-forte par Chataigner. Term.é par Dorez.

LE RÉVEIL DE S.T JÉRÔME.

N°. 713. ADAM-PYNACKER. Eco. le Flam.de



Des. par Swebach. Grav. à l'Eau-forte par Devilliers J.ne Term. par Duparc.

UNE BARQUE A L'ANCRE.



VÉNUS *DITE* DE MÉDICIS.

EXAMEN
DES PLANCHES.

CENT VINGTIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

RAPHAEL.

LA TRANSFIGURATION DE JÉSUS-CHRIST; *peint sur bois; hauteur quatre mètres neuf centimètres ou douze pieds quatre pouces; largeur deux mètres quatre-vingts centimètres ou huit pieds six pouces.*

Sur la montagne de Thabor, en Palestine, et près de la grande plaine d'Esdrelon, Jésus-Christ ayant pris avec lui Saint Pierre, Saint Jacques et Saint Jean, se transfigura devant eux. Son visage devint rayonnant de gloire, et ses vêtemens blancs comme la neige. A ses côtés parurent les prophètes Moïse et Elie, qui s'entretenaient avec lui. Au même instant, une voix éclatante fit entendre ces paroles : *Celui-ci est mon fils bien aimé, en qui je me plais uniquement; écoutez-le.* A ces paroles, les disciples, saisis de frayeur et éblouis des rayons de la gloire qui environne leur divin maître, tombent le visage contre terre.

Tandis que ce prodige s'opère au haut de la montagne, une autre scène se passe au bas, où les autres disciples sont restés pour attendre Jésus. Les habitans du pays leur amènent un jeune possédé pour le guérir. Sa bouche écumante, ses yeux renversés, le gonflement et la contraction de ses muscles, l'état violent où se trouvent toutes les parties de son corps, expriment assez les horribles convulsions auxquelles ce jeune infortuné est en proie. Tandis que son père le tient

avec force, sa sœur, qui est à côté de lui, et sa mère qu'on voit agenouillée sur le devant, montrent aux disciples l'état déplorable où il se trouve, et implorent sa délivrance, que la multitude accourue demande de même à grands cris.

A ce spectacle les disciples, émus de compassion, tentent d'opérer le miracle ; mais ils cherchent en vain à procurer du soulagement à ce malheureux ; et, forcés d'avouer leur impuissance, ils montrent du doigt le haut de la montagne où leur maître est allé, indiquant que c'est à lui qu'il faut avoir recours, comme au seul qui puisse opérer ce miracle.

Tel est le sujet de ce tableau célèbre sur lequel on a tant écrit, que tous les artistes s'accordent à regarder comme la plus belle production de la peinture, et qui, malgré les observations fondées que l'on a pu faire sur sa composition, sera toujours considéré, par son importance, la perfection du dessin et la beauté de l'exécution, comme le premier tableau du monde.

Le cardinal Jules de Médicis, alors vice-chancelier, et depuis pape sous le nom de Clément VII, commanda ce tableau à Raphaël, pour la somme de 3500 livres. Son intention était de l'envoyer en France pour décorer la cathédrale de Narbonne, dont il était archevêque ; mais Raphaël étant mort en 1520, au moment de le terminer, il ne jugea pas à propos de priver Rome de ce chef-d'œuvre, et le remplaça à Narbonne par un tableau de Sébastien dit Piombo, représentant *la Résurrection du Lazare*, autre chef-d'œuvre de la peinture, que Philippe d'Orléans, alors régent, fit enlever de la cathédrale de cette ville et placer dans la galerie du Palais-Royal.

La Transfiguration, après avoir été exposée au-dessus du corps de Raphaël pendant tout le temps de ses obsèques, fut transportée au palais de la Chancellerie, qu'habitait alors le cardinal Jules de Médicis, et y resta jusqu'en 1523 ; ce chef-d'œuvre fut alors porté à l'église *San Pietro in Montorio* et placé au maître-autel, où il est resté exposé près de trois siècles à l'admiration de l'univers, jusqu'à ce qu'enfin, par suite du traité de Tolentino, il soit venu embellir la France, sa première destination.

Raphaël n'ayant pu mettre la dernière main à son ouvrage, Jules Romain, le premier de ses élèves, termina plusieurs figures du groupe du *Possédé ;* et quoiqu'il y ait apporté, comme on peut le penser, toute sa science, on aperçoit cependant de la différence dans l'exécution

et dans le caractère ; on peut même supposer qu'il a fait quelques changemens à la composition de Raphaël, et qu'il a substitué une tête de vieillard à une tête de femme que ce grand peintre avait laissée imparfaite, et dont les mains sont seules restées; en sorte que ce personnage a les mains d'une femme suppliante. On peut de même penser que les deux figures à genoux placées près du buisson représentant les diacres Saint Etienne et Saint Laurent, ou, selon la tradition, les portraits des deux neveux du cardinal Jules de Médicis ont été peints par Jules Romain.

Ce tableau célèbre a été gravé plusieurs fois, et notamment par Dorigny, Thomassin, Girardet et Morghen. Les ouvrages de ces artistes, quoique très-recommandables, laissent cependant désirer qu'un habile graveur, à la fois dessinateur et coloriste, en fasse une nouvelle estampe.

PLANCHE II.

LE SUEUR.

SAINT PAUL PRÊCHANT L'ÉVANGILE A ÉPHÈSE ; *peint sur toile ; hauteur trois mètres quatre-vingt-quatre centimètres ou onze pieds six pouces ; largeur trois mètres vingt-trois centimètres ou neuf pieds dix pouces.*

Après avoir prêché la parole de Dieu à Damas, à Tarse, à Antioche, à Cypre, à Lystres, à Jérusalem, à Corinthe et dans d'autres villes, Saint Paul alla à Ephèse pour y convertir à la religion du Christ les Juifs et les Gentils. L'écriture rapporte que beaucoup d'entr'eux, qui avaient exercé la magie, éclairés par son éloquence, apportèrent leurs livres et les brûlèrent devant le peuple, et que, quand on en eut évalué le prix, on trouva qu'il montait à cinquante mille pièces d'argent.

La France doit ce bel ouvrage, qu'elle peut avec orgueil présenter comme le chef-d'œuvre de la composition en peinture, à une coutume qu'il est malheureux pour les arts d'avoir laissé détruire. Florent Lecomte rapporte que la dévotion des marchands orfèvres de Paris les engagea, vers l'an 1449, à offrir chaque année, au premier mai, à Notre-Dame, un *mai verdoyant*. Ils offrirent d'abord, et jusqu'en 1481, de simples arbres entourés de rubans et guirlandes. Ils y joignirent

ensuite des petits tabernacles ; et ce fut vers l'an 1533 qu'ils en présentèrent un où se trouvaient, pour la première fois, peints en petit des sujets de l'histoire du Vieux Testament. Chaque année qui suivit, on en offrit d'autres enrichis de même de tableaux votifs, et ce ne fut qu'en 1630 que la confrérie des orfèvres présenta requête au chapitre de Notre-Dame, pour qu'à l'avenir on changeât l'usage de ces petits sujets qu'ils donnaient en un grand tableau de onze pieds de haut, représentant un des Actes des Apôtres, afin d'orner les colonnes et piliers tant du chœur que de la nef de l'église de Notre-Dame ; ce qui lui fut octroyé.

Le Sueur peignit donc pour cette confrérie, en 1649, ce superbe tableau. Il lui fut commandé par les sieurs Philippe Renault et Gilles Grevon, syndics de cette communauté, qui l'offrirent, comme *prinices du mai*, à Notre-Dame de Paris. Il lui fut payé 300 liv. ; encore fit-il pour les syndics le même sujet en petit, qu'il leur donna.

Ce grand peintre avait alors trente-deux ans ; il mourut six ans après, et peut-être la haine qu'un ouvrage de cette beauté dut lui susciter de la part des peintres ses contemporains contribua-t-elle à avancer sa fin. Il a choisi le moment où Saint Paul, placé sur les degrés d'un portique, harangue la foule accourue pour l'entendre. La plus grande partie de ses auditeurs, convaincue de la fausseté des dogmes de leur religion, apporte les livres qui les contiennent ; d'autres les lacèrent, les jettent devant lui, et déjà un esclave allume le brasier qui va les dévorer. Tous écoutent avec admiration la parole évangélique, tandis qu'un vieillard trace sur ces tablettes les vérités éternelles que Saint Paul leur apporte, afin de pouvoir les conserver à ses concitoyens.

Le Sueur a représenté dans le fond de la place publique où cette scène se passe un vaste temple qu'il suppose celui de Diane à Ephèse. On aperçoit, dans les entre-colonnes, la statue de cette déesse, copiée d'après la belle Diane chasseresse que possède la France depuis près de trois siècles ; mais il a commis ici une faute de costume, car la Diane d'Ephèse est toujours représentée une couronne murale sur la tête et le sein couvert de mamelles.

Nous félicitons l'éditeur d'avoir donné, dans la même livraison, le tableau de la Transfiguration de Raphaël et celui de la Prédication de Saint Paul de Le Sueur. Si le premier l'emporte par la noblesse des

caractères, par le précieux de l'exécution, le second lui est peut-être préférable par la grandeur de la composition et l'unité d'action. Le premier est, aux yeux des artistes, plus académique; on peut en étudier séparément toutes les parties, ce qu'on ne fera pas du second; mais l'homme de goût, qui ne voit dans la peinture que la noblesse de l'expression, qui s'attache moins au mécanisme de l'art qu'à la poésie, trouvera que Le Sueur a mieux rempli le but de la peinture historique, qui veut unité de lieu, de temps et d'action.

Cette réflexion me rappelle qu'un très-grand connoisseur, après avoir examiné les chefs-d'œuvres des peintres ultramontains dus aux conquêtes de l'empereur, dit, en passant devant le beau tableau de Le Sueur, ce vers de du Belloy :

Plus je vis l'étranger, plus j'aimai ma patrie.

PLANCHE III.

LE SUEUR.

LE PAPE VICTOR III CONFIRME L'INSTITUTION DE L'ORDRE DES CHARTREUX; *peint sur bois, transporté sur toile; hauteur deux mètres ou six pieds; largeur un mètre trente-trois centimètres trois millimètres ou quatre pieds.*

Dans un consistoire, le pape Victor III, assis sur le siége apostolique, se fait donner connaissance des statuts de l'ordre des Chartreux. Chacun des membres du sacré collége écoute avec attention la lecture qu'un des cardinaux en fait. Quelques-uns témoignent leur admiration pour les vues sages dans lesquelles cet ordre est fondé, et le résultat de cette conférence en est la confirmation.

Ce tableau, le treizième de la suite du cloître, est remarquable par la noblesse de la composition, la dignité des personnages et la vérité de leurs mouvemens. Ce poëme religieux est un des plus précieux monumens de la peinture, et n'a de comparable en Italie que l'histoire de Saint Jean-Baptiste, par André del Sarto à Florence, et celle de Jacob, par le Benozzo Gossoli dans le Campo à Pise.

PLANCHE IV.

GELÉE (dit LE LORRAIN).

SAMUEL SACRE DAVID, ROI D'ISRAEL; *peint sur toile; hauteur un mètre quatorze centimètres ou trois pieds cinq pouces; largeur un mètre quarante-huit centimètres ou quatre pieds six pouces.*

L'ÉCRITURE rapporte que Dieu, après avoir réprouvé Saül, envoya Samuël à Bethléem pour qu'il y sacrât roi d'Israël celui des fils d'Isaï, de la tribu de Juda, qu'il lui désignerait.

Le prophète, étant arrivé dans cette ville, commença par ordonner un sacrifice, et ensuite fit venir Isaï avec ses enfans pour assister au festin. Il s'y présenta plusieurs de ses enfans; Samuël, ne voyant pas parmi eux celui que Dieu avait choisi, demanda à Isaï s'il n'avait pas un autre fils. *J'en ai encore un*, répondit Isaï, *on le nomme David et il garde mes troupeaux.* Le prophète demanda qu'on le fît venir, et en le voyant il dit à son père : *Voici celui que Dieu a choisi pour être roi.* Alors il répandit de l'huile sur la tête de ce jeune homme, et l'informa de ses hautes destinées.

Claude Lorrain a représenté ce moment. La scène se passe sous le péristyle d'un temple d'ordre dorique, et en présence de la famille d'Isaï; le sacrifice ordonné par Samuël va avoir lieu, et déjà les victimaires s'apprêtent à immoler un belier. Le saint prophète sacre roi d'Israël ce jeune pasteur, qui fut dès-lors inspiré de l'esprit de Dieu.

Ce tableau est fort ancien dans la collection de France. Il réunit les beautés que l'on admire dans toutes les productions de Claude Lorrain, la noblesse des fabriques, la majesté du site, et la vérité de la lumière. Les figures paraissent être de Philippe Lauri.

PLANCHE V.

PATEL, LE PÈRE.

MOISE EXPOSÉ SUR LES EAUX; *peint sur toile; hauteur quatre-vingt-douze centimètres ou deux pieds neuf pouces; largeur quatre-vingt-deux centimètres ou deux pieds cinq pouces.*

DANS la cent dix-huitième livraison nous avons publié le pendant de ce paysage, Patel y a représenté Moïse enterrant l'Egyptien. Ici, il a pris pour épisode l'instant où Jocabed ayant soustrait pendant trois mois son fils à l'édit du roi d'Egypte, qui ordonnait qu'on mît à mort les enfans mâles qui naîtraient aux Hébreux, se résout, ne pouvant plus le cacher, à l'exposer sur le Nil, dans une petite nacelle de jonc, laissant à la Providence le soin de sa conservation. Plus loin, l'on aperçoit son père qui gémit sur la destinée de ce malheureux enfant.

La scène se passe près d'une ruine antique d'ordre corinthien, et c'est un anachronisme. Relativement au mérite de l'exécution, on peut en faire le même éloge que de celui que nous avons publié planche 706. Il était, ainsi que lui, placé en dessus de porte dans les appartemens de la reine, au Louvre, et se voit maintenant au palais de Compiègne.

PLANCHE VI.

LAOCOON ET SES FILS.

GROUPE.

LAOCOON, l'un des fils de Priam et prêtre d'Apollon, par amour pour sa patrie, et présageant les malheurs qui la menaçaient, s'était fortement opposé à l'entrée dans la ville de Troie du cheval de bois qui renfermait les Grecs armés pour sa ruine. Pour dessiller les yeux de ses concitoyens, il avait même osé lancer un dard contre la fatale machine. Les dieux ennemis de Troie, irrités de sa témérité, résolurent de l'en punir. Un jour que, sur le rivage de la mer, Laocoon, couronné de lauriers, sacrifiait à Neptune, deux énormes serpens sortis du sein des flots s'élancent sur lui et sur ses enfans, qui l'accompagnaient à

l'autel, les enveloppent, se replient autour de leur corps, enlacent leurs membres, les serrent de leurs nœuds et les déchirent de leurs dents venimeuses. Malgré les efforts que ce père infortuné, victime déplorable d'une injuste vengeance, fait pour se dégager, il tombe avec ses fils sur l'autel même du dieu, et tournant vers le ciel des regards douloureux, il expire dans les plus cruelles angoises.

M. Visconti, à qui nous devons cette description, regarde ce groupe comme l'un des plus parfaits ouvrages qu'ait produit le ciseau des Grecs.

Ce groupe jouissait déjà, dans l'antiquité, d'une haute réputation. Pline, dans le trente-sixième livre de son histoire, le cite comme une production préférable à tout ce qui avait été fait jusqu'alors en peinture et en sculpture. C'est à cet écrivain que l'on doit la connaissance des trois habiles statuaires qui l'ont exécuté. Ils étaient de l'île de Rhodes, et s'appelaient Agesander, Polydore et Athénodore. Pline avait vu ce chef-d'œuvre dans les thermes de l'empereur Titus; et ce fût dans le même lieu qu'en 1506, sous le pontificat de Jules II, un Romain, Félix de Frédis, le découvrit.

Michel-Ange appelait ce beau groupe le miracle de l'art; *portento dell' arte.* En l'examinant avec attention, il découvrit qu'il était composé de cinq blocs; mais si artistement réunis, que Pline l'a décrit comme étant d'une seule pièce.

Winckelmann, dans son Histoire de l'Art, donne une description détaillée de ce sublime ouvrage. Il le suppose du siècle d'Alexandre. L'éloge qu'il en fait en le classant au premier rang des statues qui furent enlevées de la Grèce et transportées à Rome, se trouve confirmé par l'admiration toujours renaissante que l'on éprouve à la vue de cette production.

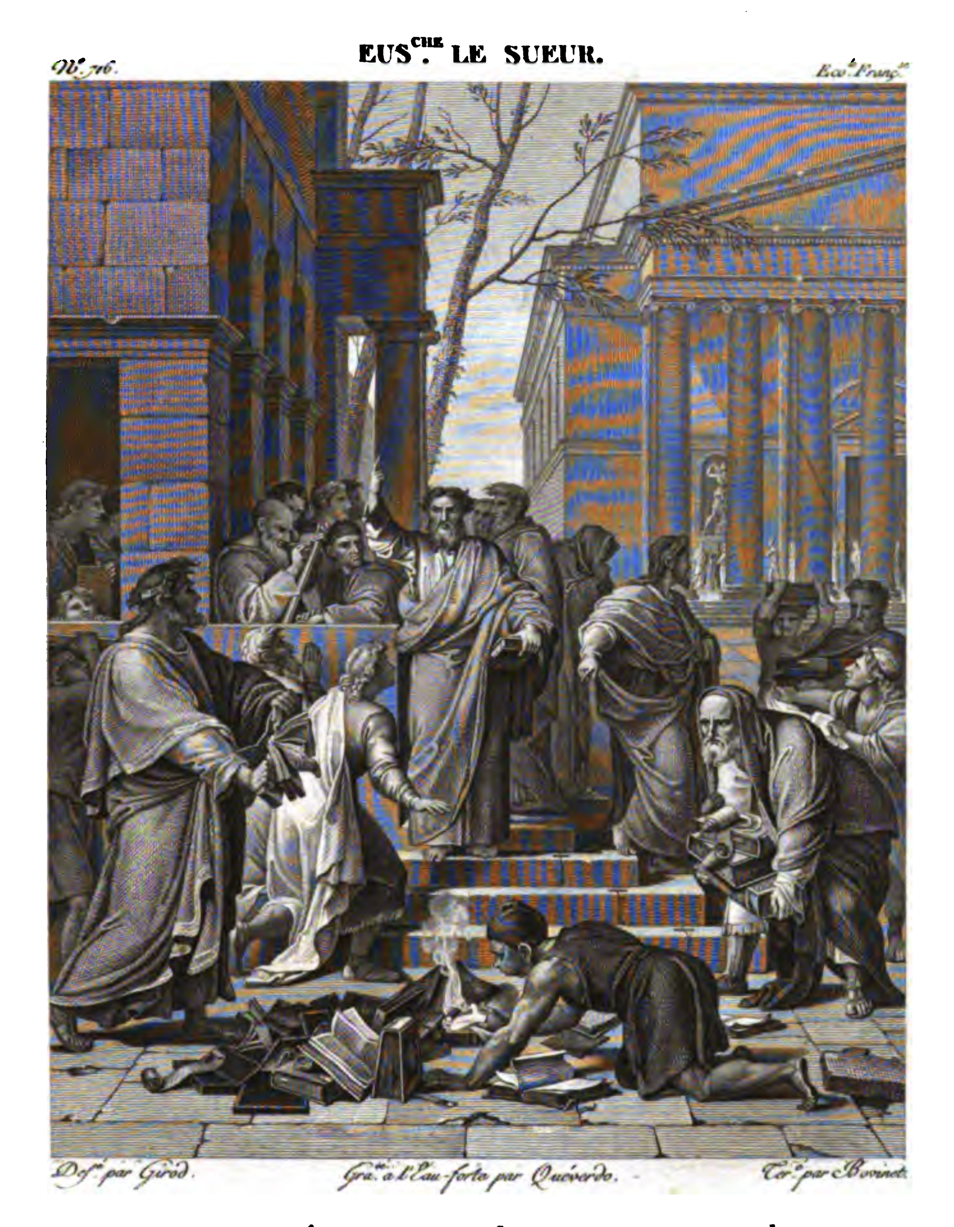
Lorsque ce groupe, l'un des cent articles du traité de Tolentino, arriva à Paris, le gouvernement mit au concours la restauration du bras de Laocoon père. Il affecta une somme de 10,000 fr. pour cet ouvrage; mais aucun de nos habiles statuaires ne se présenta : leur respect pour ce chef-d'œuvre avait déjà été imité par Michel-Ange, qui avait tenté cette restauration, mais qui laissa son ouvrage imparfait, désespérant d'approcher de la sublimité de l'original. . . .



Des.é par Bourdon. Gra.vé à l'Eau-forte par Quoverdo. Term.é par Pigeot.

LA TRANSFIGURATION.

N°. 716. **EUS.^CHE^ LE SUEUR.** Eco.^le^ Franç.^se^



Des.^é^ par Girod. Gra.^vé^ à l'Eau-forte par Quéverdo. Ter.^é^ par Bovinet.

S.^T^ PAUL PRÊCHANT L'ÉVANGILE A EPHÈSE.

EU.che LE SUEUR.

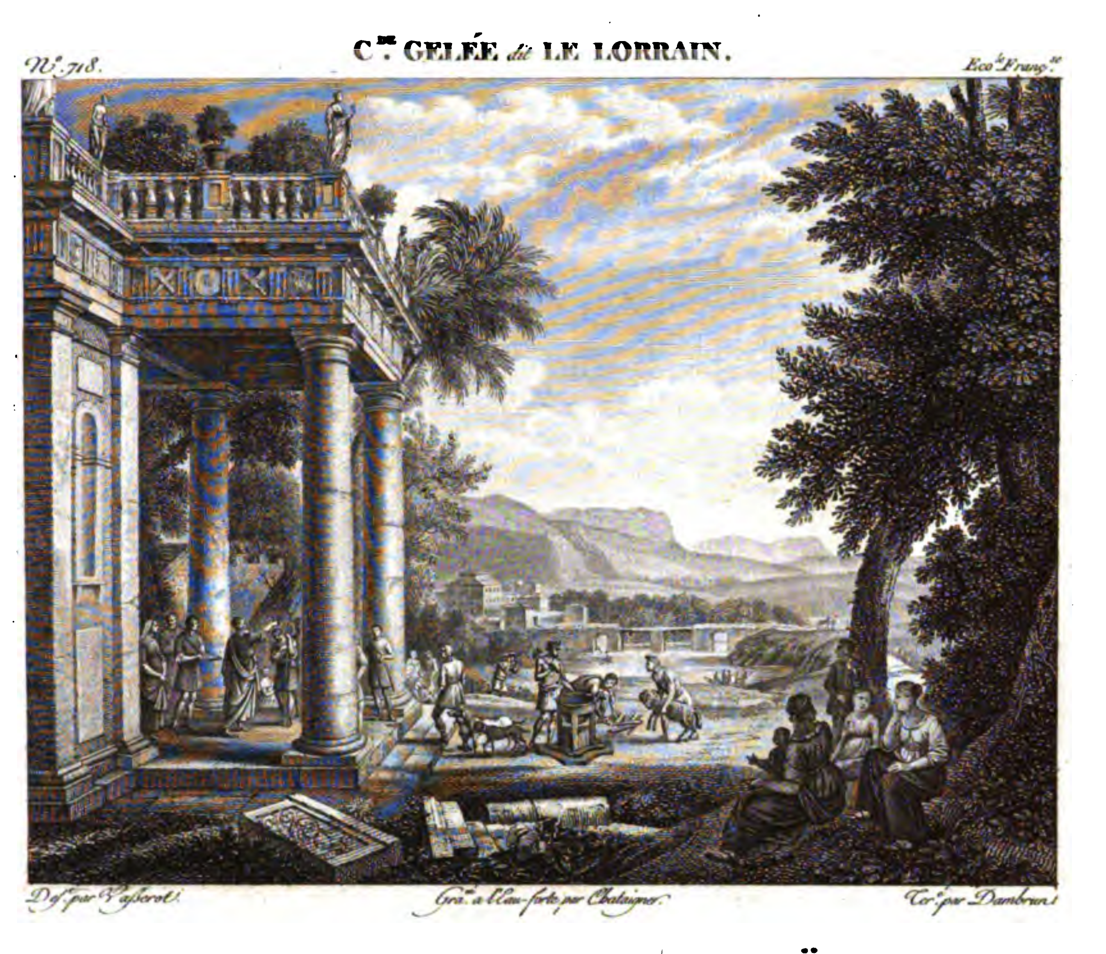
N°. 717. Eco.le Franç.se



Des.é par Duchemin. Gra.é à l'Eau-forte par Quéverdo. Term.é par Pigeot.

LE PAPE VICTOR III CONFIR.me L'INSTITUT.on DES CHARTREUX.

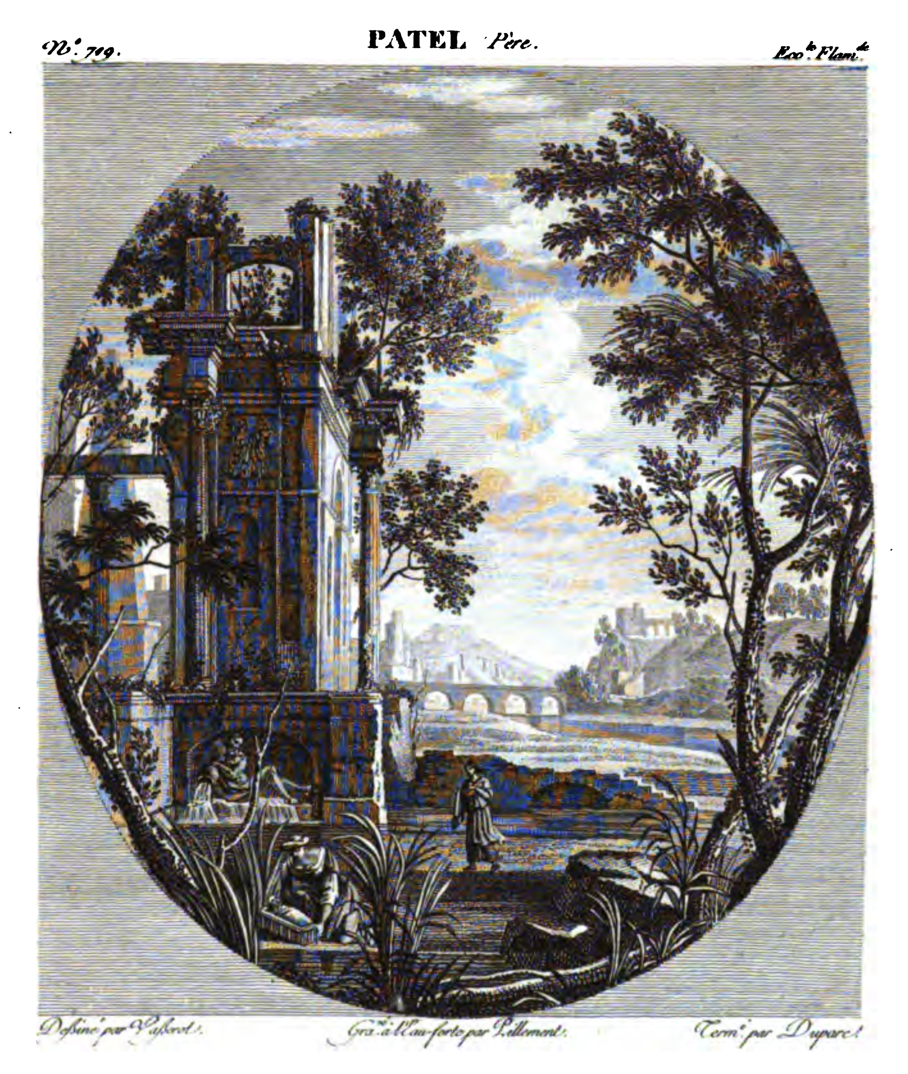
N°. 718. C^me. GELÉE dit LE LORRAIN. Eco^le Franç^se



Des^e par Vasserot. Gra^ve à l'Eau-forte par Chataigner. Ter^e par Dambrun.

SAMUEL, SACRE DAVID ROI D'ISRAËL.

N°. 719. **PATEL** *Père.* Eco.le Flam.de



Dessiné par Vasserot. *Gra. à l'Eau-forte par Pillement.* *Term. par Duparc.*

MOÏSE EXPOSÉ SUR LES EAUX.

N°. 720. Groupe en Marbre.



Dessiné par Vauthier. *Gravé par Heina.*

LAOCON ET SES FILS.

TABLE
DU DIXIÈME VOLUME.

LIVRAISONS DE 98 à 120.
GRAVURES DE 649 à 720.

SUJETS DE PEINTURE.

NOMS DES MAITRES.	ÉCOLES.	EXPOSITION DES SUJETS.	NUMÉROS des Planches.
Berchem (Nicolas) .	Flamande. . .	L'Abreuvoir.	689
Berghen (Van). . .	*Idem*	Paysage et Animaux.	658
Idem	*Idem*. . . .	Le Repos des Animaux.. . . .	701
Bolognèse.	Italienne . . .	Un Paysage.	700
Bonzi (P.-P.) . . .	*Idem*. . . .	Latone et les Paysans.	688
Carrache (An.) . .	*Idem*	Le Martyre de Saint Etienne.. .	673
Champaigne (Ph. de)	Flamande . . .	Apparition de Saint Gervais et Saint Protais à Saint Ambroise.	698
Corrège (A.) . . .	Italienne . . .	Jupiter et Léda.	661
Dietrick.	Flamande. . .	Le Christ porté au Tombeau.. .	669
Dyck (Ph. Van) . .	*Idem*	Jeune Dame pinçant de la Guitare.	677
Dyck (Antoine Van).	*Idem*. . . .	L'Infante Isabelle, fille de Philippe II.	683
Garofolo.	Italienne . . .	Portrait du Peintre..	695
Idem	*Idem*	La Vierge adorant Jésus. . . .	687
Gelée (Claude) dit le Lorrain..	Française . . .	La Danse de Village.	682
Idem	*Idem*. . . .	Samüel sacre David roi d'Israël.	712
Guerchin.	Italienne . . .	Le Réveil de Saint Jérôme. . .	718
Hals (F.)	Flamande. . .	Portrait de René Descartes. . .	653
Holbeen (H.) . . .	*Idem*. . . .	Portrait de Nicolas Kratzer, astronome.	659
Idem	*Idem*. . . .	Portrait d'Erasme..	671
Jouvenet (J.) . . .	Française . . .	La Messe de l'abbé Delaporte. .	675

NOMS DES MAITRES.	ECOLES.	EXPOSITION DES SUJETS.	NUMÉROS des Planches.
Lahyre (Laurent de)	Française. . .	Des Baigneuses dans un Paysage.	665
Lebrun (Ch.) . . .	*Idem*. . . .	Mutius Scœvola.	663
Le Sueur.	*Idem*. . . .	Saint Bruno distribuant ses Biens aux Pauvres..	680
Idem.	*Idem*. . . .	La Prédication du Docteur Raymond.	686
Idem	*Idem*. . . .	Trois Anges apparaissent à Saint Bruno..	693
Idem	*Idem*. . . .	Saint Bruno dans les Déserts de la Calabre.	699
Idem	*Idem*. . . .	Saint Bruno engage ses Disciples à le suivre dans une Solitude.	705
Idem	*Idem*. . . .	Saint Bruno revet l'habit de son ordre à un jeune-homme qui embrasse la vie monastique. .	710
Idem	*Idem*. . . .	Saint Paul préchant l'Evangile à Ephèse.	716
Idem	*Idem*. . . .	Le Pape Victor III confirme l'Institution des Chartreux. .	717
Maratte (Carle) . .	Italienne . . .	Saint Jean préchant dans le Désert.	657
Moncheron (F.) . .	Flamande. . .	Paysage au soleil couchant. . . .	694
Idem	*Idem*. . . .	Le Matin; Paysage.	707
Patel (le père) . . .	Française. . .	Moyse enterrant l'Egyptien. . .	706
Patel.	*Idem*. . . .	Moyse exposé sur les Eaux. . .	719
Perin del Vaga. . . .	Italienne . . .	Le Combat des Muses et des Piérides.	692
Polidor.	*Idem*. . . .	Psyché présentée à Jupiter. . .	649
Poussin (N.). . . .	Française. . .	Les Aveugles de Jéricho.	655
Idem	*Idem*. . . .	Le jeune Pyrrhus sauvé.	667
Idem	*Idem*. . . .	La Verge d'Aaron changée en serpent.	679
Idem	*Idem*. . . .	Ananie et Saphire.	685
Idem	*Idem*. . . .	L'Enlèvement des Sabines. . . .	697
Pynaker (Adam) . .	Flamande. . .	Une Barque à l'ancre.	713
Raphaël	Italienne . . .	La Sainte Famille.	709
Idem	*Idem*. . . .	La Transfiguration.	715
Romain (Jules) . .	*Idem*. . . .	Le Repos de la Sainte Famille. .	662
Idem	*Idem*	Le Triomphe de Vespasien et de Titus.	704

NOMS DES MAITRES.	ÉCOLES.	EXPOSITION DES SUJETS.	NUMÉROS des Planches.
Rubens.	Flamande. . .	L'Elévation de la Croix.	703
Stéen (Jean). . . .	*Idem*	Une Réunion joyeuse..	651
Steinweyck (H. fils).	*Idem*	Jésus chez Marthe et Marie. . .	664
Solario (A.)	Italienne . . .	La Vierge alaitant l'Enfant Jésus	656
Tintoret.	*Idem*	Le Christ descendu de la Croix. .	681
Titien (le).	*Idem*	La Vierge, Jésus, Saint Jean et Sainte Agnès	674
Idem	*Idem*	Le Martyre de Saint Laurent.. .	691
Idem	*Idem*	Portraits d'Alphonse d'Avalos et de sa Maîtresse.	711
Velde (G. Van den)	Flamande . . .	Une Marine..	670
Vernet (J.)	Française. . .	Vue d'un Port de Mer pendant le brouillard.	652
Idem	*Idem*	Un Clair de Lune.	676
Véronèse (P.) . . .	Italienne . . .	Loth et ses Filles sortant de Sodôme.	650
Véronèse (A.) . . .	*Idem*	Le Déluge..	668

SCULPTURE.

Auguste.	B.	666
Bacchus, Dieu des Saisons.	B. R.	684
Un Centaure.	G.	672
Didius Julien..	S.	678
Laocoon et ses fils.	G.	720
Livie en Cérès.	S.	660
Livie en Cérès.	S.	690
Le Nil..	G.	696
Un Paysan qui éventre un chevreuil. . .	G.	654
Pittacus.	B.	702
Rome.	B.	666
L'Impératrice Sabine.	S.	708
Vénus, dite de Médicis.	S.	714
Zénon le Stoïcien..	B.	702

FIN DE LA TABLE DU DIXIÈME VOLUME.

TABLE GÉNÉRALE
DE LA GALERIE DU MUSÉE,

PUBLIÉE PAR FILHOL ET GRANDSIRE.

Elle contient le nom des Peintres, par lettre alphabétique; celui de leur Ecole; l'indication des Sujets de tous les Tableaux gravés dans l'ouvrage; le Numéro du Volume où ils se trouvent; et celui de la Planche qui en offre la représentation.

TABLEAUX.

NOMS DES PEINTRES.	ÉCOLES.	SUJETS.	N.° du vol.	Numéro de la Planche.
Albane (François). .	Bolonaise...	Adam et Eve	4	243
idem.	*idem*. . .	L'Annonciation	4	279
idem.	*idem*. . .	La Sainte Famille	6	416
idem.	*idem*. . .	Apparition de J. C. à la Madeleine.	4	254
idem.	*idem*. . .	Diane et Actéon.	3	176
idem.	*idem*. . .	Apollon et Daphné.	5	338
idem.	*idem*. . .	Salmacis et Hermaphrodite . . .	1	16
Allori (Cristoforo). .	Florentine. .	Le Triomphe de Judith.	5	319
Andrea del Sarto (Vannucchi).	*idem*. . .	Portrait d'André del Sarto. . . .	3	215
idem.	*idem*. . .	La déposition de Croix.	3	211
idem.	*idem*. . .	Jésus-Christ au Tombeau. . . .	7	445
idem.	*idem*. . .	La Charité	8	505
Asselyn (Jean Van) .	Hollandaise .	Paysage.	1	46
idem.	*idem*. . .	Vue du Tibre.	2	130
idem.	*idem*. . .	Paysage. Vue du *Ponte Lamentano*	3	154
idem.	*idem*. . .	Une Ruine	9	617
Backuysen (Ludof). .	*idem*. . .	Un Yacht-hollandais	9	628
Bassano (Jacopo da Ponte dit le) . . .	Vénitienne .	Le Christ descendu de la Croix. .	6	361
Berghem (Nicolas). .	Hollandaise .	Le Passage du Bac	2	87
idem.	*idem*. . .	Vue des environs de Nice. . . .	2	124
idem.	*idem*. . .	Le Gué.	3	166
idem.	*idem*. . .	La Chasse au Sanglier	9	592
idem.	*idem*. . .	Paysage	9	593
idem.	*idem*. . .	L'Abreuvoir.	10	689
Berghen (Thierry Van)	*idem*. . .	Paysage et Animaux.	10	658
idem.	*idem*. . .	Le Repos des Animaux	10	701

NOMS DES PEINTRES.	ÉCOLES.	SUJETS.	N.° du vol.	Numéro de la Planche.
Berkheyden (Guerard)	Hollandaise.	Vue de Harlem	7	485
idem.	*idem*. . .	Une Porte de Ville.	8	515
Bloemen (dit Orizzonti Jean-François , . .	Romaine . .	Un Paysage attribué par quelques personnes à Lucatelli.	6	418
idem.	*idem*. . .	Paysage	8	556
Bol (Ferdinand) . .	Hollandaise.	La Circoncision	7	488
Bolognese (G. F. Grimaldi)	Bolonaise.. .	Paysage	1	34
idem.	*idem*. . .	Paysage	3	173
idem.	*idem*. . .	Un Paysage.	10	700
Bonzi, dit le Gobbo de' Carracci (P. P.). .	Bolonaise. .	Latone et les Paysans.	10	688
Bordone (Paris). . .	Vénitienne .	Portrait de femme	4	239
idem.	*idem*. . .	Mars et Vénus.	9	602
Both (Jean)	Hollandaise.	Paysage	8	568
Bourdon (Sébastien).	Française. .	Portrait de Bourdon	8	557
idem.	*idem*. . .	Repos de la Sainte Famille . . .	8	512
idem.	*idem*. . .	Jésus appellant à lui les enfans . .	8	523
idem.	*idem*. . .	Halte des Bohémiens.	5	290
idem.	*idem*. . .	Tente des Vivandiers.	9	614
Brëemberg (Bartholommé)	Hollandaise.	Ruines de l'ancienne Rome . . .	9	640
Brekelenkamp (N.) .	*idem*. . .	Vieillard occupé à écrire . . .	7	497
Breughel de Velours (Jean).	Flamande. .	Le Repos en Egypte	4	233
Bril (Paul).	*idem*. . .	Un Paysage.	6	400
idem.	*idem*. . .	Paysage	5	328
idem.	*idem*. . .	Paysage. Syrinx poursuivie par le Dieu Pan.	5	340
Brusasorci (Felice Riccio dit le).	Vénitienne .	La Vierge et Sainte-Ursule . . .	9	638
Calabrese (Ma. Preti. dit le).	Napolitaine .	Martyr de Saint-André.	4	224
Campi (Bernardino) .	Crémonaise.	La Mère de Pitié.	4	231
Canaletto (Ant. Canal. dit le)	Vénitienne .	Vue de Venise. Palais Ducal vers le grand Canal.	1	27
idem.	*idem*. . .	Vue de Venise	1	52
Caravage (M. A. Amerighi dit le). . . .	Romaine . .	Le Christ au Tombeau	2	97
idem.	*idem*. . .	La mort de la Vierge.	7	475
idem.	*idem*. . .	Un Concert.	4	248
Carrache (Annibal) .	Bolonaise. .	Le Sacrifice d'Abraham.	5	196
idem.	*idem*. . .	La mort d'Absalon.	7	454
idem.	*idem*. . .	Le sommeil de Jésus	4	242
idem.	*idem*. . .	La prédication de Saint Jean dans le désert	7	448
idem.	*idem*. . .	Le Christ mort.	3	181
idem.	*idem*. . .	Le Christ au tombeau.	5	357

NOMS DES PEINTRES.	ECOLES.	SUJETS.	N.° du vol.	Numéro de la Planche
Carrache (Annibal) .	Bolonaise. . .	Martyr de Saint Etienne	10	673
idem.	*idem*. . .	Hercule entre le Vice et la Vertu.	6	422
idem.	*idem*. . .	Paysage	1	28
idem.	*idem*. . .	Concert sur l'eau	2	106
idem.	*idem*. . .	L'air.	3	164
Carrache (Augustin).	*idem*. . .	Le feu	3	201
idem.	*idem*. . .	Hercule étouffant les serpens. . .	1	63
Carrache (Louis) . .	*idem*. . .	La Vierge et l'Enfant Jésus . . .	7	452
idem.	*idem*. . .	L'eau.	2	123
idem.	*idem*. . .	La terre	3	197
Champaigne (Philippe de)	Flamande. .	Portrait de Philippe de Champaigne	2	137
idem.	*idem*. . .	Portrait d'Arnaud d'Andilli . . .	5	347
idem.	*idem*. . .	La Mère de douleur	5	320
idem.	*idem*. . .	Le Repos chez le Pharisien . . .	8	547
idem.	*idem*. . .	La Cène	5	295
idem.	*idem*. . .	Apparition de Saint Gervais et de Saint Protais à Saint Ambroise .	10	698
idem.	*idem*. . .	Les Religieuses	1	26
idem.	*idem*. . .	Une Sainte solitaire.	3	190
idem.	*idem*. . .	Paysage	7	484
Cignani (Carlo). . .	Bolonaise. . .	Adam et Eve	2	98
Cigoli (Lod. Cardi dit le).	Florentine. .	Ecce homo	6	591
Clouet dit Janot (F.) .	Française. .	Portrait d'Henri II, roi de France.	9	599
Coning (N.)	Hollandaise .	Charles I, roi d'Angleterre . . .	3	149
Coning (Salomon). .	*idem*. . .	La Bénédiction de Jacob	5	339
idem.	*idem*. . .	Joseph explique les songes de Pharaon	7	458
idem.	*idem*. . .	L'Adoration des Mages	7	494
Coques (Gonzales). .	Flamande. .	Un intérieur hollandais.	8	525
Corrège (Ant. Allegri).	Parmesane. .	La Vierge et Saint Jérôme . . .	2	79
idem.	*idem*. . .	Le Mariage de Sainte Catherine .	7	439
idem.	*idem*. . .	Jupiter et Antiope	6	415
idem.	*idem*. . .	Jupiter et Léda	10	661
idem.	*idem*. . .	La Vertu victorieuse des vices. .	8	565
idem.	*idem*. . .	L'homme sensuel.	9	577
Coypel (Noel). . . .	Française. .	Caïn maudit de Dieu	8	567
Craesbecke (Joseph Van)	Flamande. .	L'atelier de Craesbecke.	3	147
Crespi dit Lo Spagnuolo. (Giu. Maria) .	Bolonaise . .	La Maîtresse d'école	4	273
Creti (Donato) . . .	*idem*. . .	Un jeune enfant endormi	1	51
Cuyp (Albert) . . .	Hollandaise .	Paysage et animaux.	7	436
Delen (Thierry Van).	*idem*. . .	Les Joueurs de balon	2	117
Delorme (A.). . . .	Française . .	Intérieur d'une église gothique. .	7	472
Dietrich (C. G. E.). .	Allemande. .	Agar présentée à Abraham. . . .	7	446
idem.	*idem*. . .	Le Christ porté au tombeau . . .	10	669
Dolci (Carlino) . . .	Florentine. .	Le sommeil du Petit Saint Jean. .	4	266

NOMS DES PEINTRES.	ÉCOLES.	SUJETS	N.° du vol.	Numéro de la Planche.
Dominiquin (D. Zampierre dit le). . .	Bolonaise. .	David jouant de la harpe	5	296
idem.	*idem*. . .	Le Repos en Egypte	2	82
idem.	*idem*. . .	La Communion de Saint Jérôme.	7	435
idem.	*idem*. . .	Le Martyre de Sainte Agnès . . .	1	2
idem.	*idem*. . .	Sainte Cécile	5	332
idem.	*idem*. . .	Enée et Anchise	2	85
idem.	*idem*. . .	Timoclée devant Alexandre . . .	9	643
idem.	*idem*. . .	Un Concert.	7	465
idem.	*idem*. . .	Paysage. Le combat d'Hercule et d'Achélous	2	94
idem.	*idem*. . .	Paysage. Hercule et Cacus. . . .	2	118
idem.	*idem*. . .	Le Triomphe de l'Amour	9	591
Dossi (Dosso). . . .	Ferraraise .	La Circoncision	5	313
Douven (Jean François).	Allemande. .	La Vierge aux cerises	6	398
Dow (Gerard) . . .	Hollandaise.	Le portrait de Gerard Dow . . .	7	443
idem.	*idem*. . .	La lecture de la Bible.	7	434
idem.	*idem*. . .	Une vieille femme lisant. . . .	5	293
idem.	*idem*. . .	La femme hydropique	6	367
idem.	*idem*. . .	La femme à la lampe.	3	203
idem.	*idem*. . .	L'épicière de village	5	356
idem.	*idem*. . .	Le Trompette	8	513
idem.	*idem*. . .	La jeune ménagère.	8	536
idem.	*idem*. . .	Un Astrologue.	8	533
idem.	*idem*. . .	La Cuisinière hollandaise	7	453
idem.	*idem*. . .	Jeune femme à une fenêtre . . .	6	363
Drouais (J. G.). . .	Française. .	La Chananéenne.	8	511
Dujardin (Karle) . .	Hollandaise.	Portrait de Karle Dujardin. . . .	2	77
idem.	*idem*. . .	Les Charlatans.	2	75
idem.	*idem*. . .	La Cascade	3	202
idem.	*idem*. . .	Le Voyageur charitable.	5	304
idem.	*idem*. . .	La Fileuse.	5	334
idem.	*idem*. . .	Le Bocage.	6	376
idem.	*idem*. . .	Le Charlatan de province. . . .	7	471
Dyck (Antoine Van).	Flamande. .	Portrait de Van-Dyck.	2	113
idem.	*idem*. . .	Charles I, roi d'Angleterre . . .	1	5
idem.	*idem*. . .	Le marquis de Moncade.	4	275
idem.	*idem*. . .	Le cardinal Bentivoglio	4	245
idem.	*idem*. . .	L'infante Isabelle, fille de Philippe II.	10	683
idem.	*idem*. . .	Un portrait d'homme.	9	641
idem.	*idem*. . .	Saint Martin.	3	212
idem.	*idem*. . .	Vénus et Vulcain.	3	170
Dyck (Ph. Van). . .	Hollandaise.	Judith	3	177
idem.	*idem*. . .	Jeune Dame pinçant de la Guitare.	10	677
Ecoles diverses. . . .	Ferraraise .	L'enfant Jésus caressant sa Mère. .	9	626
idem.	Flamande. .	Paysage et animaux. Tableau de J. V. Asselyn	8	555

NOMS DES PEINTRES.	ÉCOLES.	SUJETS.	N.° du vol.	Numéros des Planches.
Ecoles diverses. . . .	Flamande. .	Portrait prétendu de François Rabelais.	9	605
idem.	Hollandaise .	Portrait d'un militaire.	5	341
Eeckhout (Gerbrant Van den).	Hollandaise .	Elcana présentant son fils au grand prêtre	9	584
Espagnolet (G. Ribera dit l')	Espagnole. .	L'Adoration des Bergers.	3	163
Eyck (Jean Van) . .	Flamande. .	La Vierge, l'enfant Jésus et un Donataire.	9	578
Fabricius (Carle) . .	Hollandaise .	Saint Pierre bénit la famille de Corneille	8	554
idem.	*idem*. . .	Un Chasseur.	6	425
Faes, dit le chev. Lely, (Pierre Van-der) .	Allemande. .	Portrait de Cromwel	2	89
idem.	*idem*. . .	Un Portrait d'homme.	9	623
Feti (Domenico) . .	Romaine . .	La Vie champêtre	5	303
Fictoor ou Victoor (J.).	Hollandaise .	Une jeune fille.	5	305
Flinck Govaert. . . .	Hollandaise .	La Bergère	6	383
Forest (Jean). . . .	Française. .	Un paysage.	4	268
Fra Bartolommeo di San Marco	Florentine. .	Le Sauveur du monde.	7	476
idem.	*idem*. . .	Saint Marc.	4	236
Garofolo (Benvenuto Tizio dit le). . . .	Ferraraise. .	Portrait du Garofolo	10	695
idem.	*idem*. . .	La Vierge adorant Jésus	10	687
idem.	*idem*. . .	La Sainte Famille et Sainte Catherine	7	499
idem.	*idem*. . .	Jésus au milieu des Docteurs. . .	9	631
Gelée dit le Lorrain (Claude).	Française. .	Samuel sacre David, roi d'Israël.	10	718
idem.	*idem*. . .	Vue du Campo Vaccino.	6	430
idem.	*idem*. . .	La Danse de village	10	682
idem.	*idem*. . .	Vue d'un Port au soleil levant . .	7	466
idem.	*idem*. . .	Un Port de mer.	7	490
idem.	*idem*. . .	Un Paysage.	4	250
idem.	*idem*. . .	Un Paysage.	7	496
Gentileschi (Orazio Lomi dit).	Pisane . . .	L'Annonciation	2	86
Giorgione (G. Barbarelli dit le)	Vénitienne .	Le Concert	2	101
idem.	*idem*. . .	Le Concert	3	213
Glauber (Jean) . . .	Hollandaise .	Une Pastorale	8	520
idem.	*idem*. . .	Un Paysage.	4	220
idem.	*idem*. . .	Un Paysage.	7	479
idem.	*idem*. . .	Un Paysage.	9	635
Goyen (Jean Van). .	*idem*. . .	Vue d'un Canal	3	185
idem.	*idem*. . .	Un Port hollandais	6	419
Guerchin (G. F. Barbieri)	Bolonaise. .	Le Réveil de Saint Jérôme . . .	10	712

NOMS DES PEINTRES.	ÉCOLES.	SUJETS.	N.° du vol.	Numéros des Planches.
Guerchin, Le. . . .	Bolonaise. . .	Mars et Vénus.	1	9
idem.	*idem*. . .	Circé	2	80
Guérin (P.)	Française. .	Phèdre et Hippolyte	1	61
Guide (Guido Reni dit le)	Bolonaise. .	David tenant la tête de Goliath. .	2	110
idem.	*idem*. . .	Le Repos en Egypte	4	271
idem.	*idem*. . .	La Vierge, l'enfant Jésus et Saint Jean.	1	62
idem.	*idem*. . .	La Samaritaine	1	3
idem.	*idem*. . .	Tête de Christ.	1	53
idem.	*idem*. . .	Saint Sébastien	7	467
idem.	*idem*. . .	La Fortune	6	397
idem.	*idem*. . .	L'union du dessin et de la couleur.	3	179
Hals (François). . .	Flamande. .	Portrait de René Descartes . . .	10	653
Helst (Bartholommé Vander)	Hollandaise.	Portrait d'homme.	1	47
idem.	*idem*. . .	Des Bourguemestres distribuant le prix de l'arc.	9	609
Heusch (Guill. de). .	Hollandaise.	Paysage	2	142
Heyden (Jean Van-der).	Hollandaise.	Vue de l'Hôtel-de-Ville d'Amsterdam	6	365
idem.	*idem*. . .	Place d'une ville de Hollande . . .	6	389
idem.	*idem*. . .	Vue d'une ville de Hollande. . .	6	401
idem.	*idem*. . .	Eglise et Place d'une ville de Hollande.	8	545
idem.	*idem*. . .	Vue d'un village.	8	521
Holbéen (Hans) . .	Allemande .	Portrait de Didier Erasme. . . .	1	23
idem.	*idem*. . .	Portrait d'Erasme.	10	671
idem.	*idem*. . .	Portrait de Nicolas Kratzer, astronome.	10	659
Hooge (Pierre de). .	Hollandaise.	Un intérieur Hollandais.	5	308
Huysum (Jean Van).	Hollandaise.	Les Baigneuses	1	4
idem.	*idem*. . .	Un Paysage	1	22
idem.	*idem*. . .	Un Paysage.	5	346
idem.	*idem*. . .	Une Corbeille de fleurs.	2	143
Josepin (Giu. Cesari dit le).	Romaine . .	Adam et Eve chassés du Paradis terrestre	2	134
Jouvenet (J.) . . .	Française. .	La descente de Croix.	9	625
idem.	*idem*. . .	La Messe de l'abbé Delaporte. .	10	675
Jules Romain (Giulio Pippi.).	Romaine . .	Portrait de Jules Romain	4	251
idem.	*idem*. . .	La Vierge et l'Enfant Jésus . . .	5	355
idem.	*idem*. . .	Le Repos de la Sainte Famille. .	10	662
idem.	*idem*. . .	Apollon faisant danser les Muses .	6	362
idem.	*idem*. . .	Vénus et Vulcain.	7	451
idem.	*idem*. . .	Le Triomphe de Vespasien et de Titus.	10	704
Kalf (Guillaume). .	Hollandaise.	Le Camouflet	6	417
Keyser (Théodore). .	Hollandaise.	Les Bourguemestres d'Amsterdam.	3	200

NOMS DES PEINTRES.	ECOLES.	SUJETS.	N.° du vol.	Numéros des Planches.
Lahyre (Laurent). . .	Française. .	Laban cherchant ses idoles . . .	4	277
idem.	*idem*. . .	L'Anesse de Balaam	9	646
idem.	*idem*. . .	La Vierge et l'enfant Jésus . . .	1	38
idem.	*idem*. . .	Saint François d'Assise	4	229
idem.	*idem*. . .	Des Baigneuses dans un Paysage.	10	665
idem.	*idem*. . .	Un Paysage	4	226
Lairesse (Gerard de).	Hollandaise.	La maladie d'Antiochus	9	613
Lana (Lodovico). . .	Modenaise .	La mort de Clorinde	1	52
Lanfranc (Jean). . .	Bolonaise . .	La séparation de Saint Pierre et de Saint Paul.	9	644
Lauri (Philippe). . .	Romaine . .	Saint François en extase.	5	326
Lebrun (Ch.) . . .	Française. .	Portrait de Charles Alphonse Dufrenoy.	8	569
idem.	*idem*. . .	Le Bénédicité.	6	428
idem.	*idem*. . .	Le Passage du Granique	1	7
idem.	*idem*. . .	La Bataille d'Arbelles.	3	151
idem.	*idem*. . .	La défaite de Porus	4	265
idem.	*idem*. . .	La famille de Darius aux pieds d'Alexandre.	1	55
idem.	*idem*. . .	Le Triomphe d'Alexandre. . . .	2	91
idem.	*idem*. . .	Mutius Scævola.	10	663
Le Duc (Jean). . .	Hollandaise.	Un corps-de-garde.	6	407
idem.	*idem*. . .	Femme arrêtée par des voleurs. .	8	519
Le Nain (Antoine). .	Française. .	Le Maréchal et sa famille	5	344
Léonard de Vinci . .	Florentine .	Un portrait de femme	7	473
Le Sueur (Eustache).	Française. .	Le Portement de Croix.	2	116
idem.	*idem*. . .	La Descente de Croix	7	463
idem.	*idem*. . .	L'Apparition de Jésus-Christ à la Madeleine.	4	278
idem.	*idem*. . .	Saint Paul prêchant l'Evangile à Ephèse	10	716
idem.	*idem*. . .	La Messe de Saint Martin. . . .	2	73
idem.	*idem*. . .	Saint Gervais et Saint Protais refusent de sacrifier aux faux Dieux.	8	573
idem.	*idem*. . .	La Vision de Saint Benoît. . . .	8	535

VIE DE SAINT BRUNO.

idem.	*idem*. . .	La Prédication du Docteur Raymond Diocre	10	686
idem.	*idem*. . .	La Mort du chanoine Diocre. . .	7	482
idem.	*idem*. . .	Résurrection du Docteur	6	379
idem.	*idem*. . .	Saint Bruno en prières	7	440
idem.	*idem*. . .	Saint Bruno enseigne la théologie.	3	145
idem.	*idem*. . .	Saint Bruno engage ses disciples à le suivre dans une solitude . .	10	705
idem.	*idem*. . .	Trois Anges apparaissent à Saint Bruno.	10	693

NOMS DES PEINTRES.	ÉCOLES.	SUJETS	N° du vol.	Numéros des Planches.
Le Sueur (Eustache).	Française. .	Saint Bruno distribuant ses Biens aux Pauvres.	10	680
idem.	*idem*. . .	St. Bruno aux pieds de St. Hugues.	8	529
idem.	*idem*. . .	Voyage à la Chartreuse.	8	548
idem.	*idem*. . .	Construction de la grande Chartreuse	8	560
idem.	*idem*. . .	St. Bruno reçoit l'habit de l'ordre.	5	343
idem.	*idem*. . .	Le Pape Victor III confirme l'Institution des Chartreux. .	10	717
idem.	*idem*. . .	Saint Bruno revet l'habit de son ordre à un jeune-homme qui embrasse la vie monastique. .	10	710
idem.	*idem*. . .	Message du Pape Urbain II à Saint Bruno	2	139
idem.	*idem*. . .	Saint Bruno refuse sa mitre d'archevêque	6	421
idem.	*idem*. . .	Saint Bruno fuit dans les Déserts de la Calabre..	10	699
idem.	*idem*. . .	Le comte Roger visitant S. Bruno.	5	301
idem.	*idem*. . .	Apparition de St. Bruno au comte Roger.	3	205
idem.	*idem*. . .	La Mort de Saint Bruno.	4	253
idem.	*idem*. . .	L'Apothéose de Saint Bruno.. . .	8	574
TABLEAUX DE LA GALERIE LAMBERT.				
idem.	*idem*. . .	L'Amour dans les bras de Cérès. .	3	193
idem.	*idem*. . .	Hommage à l'Amour	8	543
idem.	*idem*. . .	Mercure et l'Amour	3	171
idem.	*idem*. . .	Vénus présentant l'Amour à Jupiter	7	477
idem.	*idem*. . .	Melpomène, Polymnie et Erato. .	8	530
idem.	*idem*. . .	Clio, Euterpe et Thalie.	8	518
idem.	*idem*. . .	Terpsichore.	1	14
idem.	*idem*. . .	Uranie	1	39
idem.	*idem*. . .	Jupiter enlevant Ganimède. . . .	3	158
idem.	*idem*. . .	L'Amour armé du foudre de Jupiter	3	153
idem.	*idem*. . .	Une Muse.	7	501
Lievens (Jean) . . .	Hollandaise.	Portrait d'un Rabbin..	5	323
Lotto (Lorenzo). . .	Vénitienne .	La leçon de chant	2	125
Luini (Bernardino). .	Milanaise. .	La Sainte Famille	1	25
Manfredi (Bartolom).	Romaine . .	La Diseuse de bonne aventure . .	8	537
Mannozzi (Gio ou Jean de S. Jean). . . .	Florentine .	Le curé Arlotto.	3	182
Mantegne (André). .	Mantouane .	Le Parnasse.	8	506
Maratte (Carle), . .	Romaine, .	Le Repos de la Sainte Famille . .	9	583
idem.	*idem*. . .	Saint Jean prêchant dans le Désert.	10	657
idem.	*idem*. . .	Le mariage de Sainte Catherine. .	6	380
Meel ou Miel (Jean)..	Flamande. .	La dînée des voyageurs	3	159
Metzu (Gabriel). . .	Hollandaise.	Le Chimiste en méditation. . . .	4	267

NOMS DES PEINTRES.	ÉCOLES.	SUJETS.	N.° du vol.	Numéros des Planches.
Metzu (Gabriel). . .	Hollandaise.	Un Chasseur	5	309
idem.	*idem*. . .	Un Militaire faisant servir des rafraîchissemens.	5	345
idem.	*idem*. . .	La Cuisinière	6	369
idem.	*idem*. . .	Une femme hollandaise	6	375
idem.	*idem*. . .	Une scène familière	6	404
idem.	*idem*. . .	Scène familière	7	435
idem.	*idem*. . .	La femme charitable	8	551
idem.	*idem*. . .	Le Marché aux herbes d'Amsterdam	8	576
idem.	*idem*. . .	La marchande de volailles. . . .	9	603
Meulen (Ant. Van der).	Flamande. .	Halte de cavalerie	2	105
idem.	*idem*. . .	Convoi militaire	3	189
idem.	*idem*. . .	Voiture attelée de six chevaux gris.	9	611
Mic. Ange Bonarruoti.	Florentine. .	Les Trois Parques	3	194
Mieris (François) . .	Hollandaise.	Scène familière.	4	225
idem.	*idem*. . .	Le Faiseur de boules de savon. . .	4	287
idem.	*idem*. . .	Scène maternelle.	5	302
idem.	*idem*. . .	Le joueur de vielle	5	335
Mieris (Guillaume) .	Hollandaise.	Le marchand de gibier	8	527
Mignard (Pierre). .	Française. .	La Vierge et l'Enfant Jésus . . .	4	260
idem.	*idem*. . .	Sainte Cécile	6	368
Mola (Piet. Francesco)	Bolonaise. .	Agar dans le Désert.	1	40
idem.	*idem*. . .	Saint Bruno dans le Désert. . . .	4	219
idem.	*idem*. . .	Herminie gardant un troupeau . .	9	586
idem.	*idem*. . .	Tancrède secourue par Herminie.	4	285
Moucheron (Fréd.). .	Hollandaise.	Le Matin; Paysage.	10	707
idem.	*idem*. . .	Paysage au soleil couchant. . . .	10	694
Murillo (Bartolome Esteban.).	Espagnole. .	Le Christ au Jardin des Oliviers .	1	50
idem.	*idem*. . .	Le Petit Mendiant.	3	155
Neeffs (Peter) . . .	Flamande. .	L'intérieur d'une Eglise.	3	209
idem.	*idem*. . .	Un intérieur d'Eglise.	7	491
Netscher (Gaspard) .	Hollandaise.	Netscher, sa femme et sa fille . .	5	321
idem.	*idem*. . .	Le Portrait chéri.	6	405
idem.	*idem*. . .	La leçon de basse de viole . . .	6	411
idem.	*idem*. . .	La leçon de chant.	7	441
idem.	*idem*. . .	Portrait d'un jeune homme . . .	9	587
Netscher fils (Const.).	Hollandaise.	Vénus pleurant Adonis..	4	237
Niccolo del Abate.. .	Parmesane. .	Le Mariage de Sainte Catherine. .	9	639
Ostade (Adrien Van).	Hollandaise.	La Famille de Van Ostade. . . .	9	596
idem.	*idem*. . .	Le Chansonnier	1	57
idem.	*idem*. . .	Le Buveur	2	95
idem.	*idem*. . .	Une Tabagie	5	297
idem.	*idem*. . .	Joueurs et Fumeurs	5	351
idem.	*idem*. . .	Un Marché aux poissons.	6	381
idem.	*idem*. . .	Les inconvéniens du jeu.	6	399
idem.	*idem*. . .	Un estaminet	7	447
idem.	*idem*. . .	Un estaminet	7	459

NOMS DES PEINTRES.	ÉCOLES.	SUJETS.	N.° du vol.	Numéros des Planches.
Ostade (Adrien Van).	Hollandaise.	Paysans et Chansonniers	8	544
Ostade (Isaac Van). .	Hollandaise.	Un Hiver	2	136
idem.	*idem*. . .	Paysage	4	274
Palme le Vieux (Jac.).	Vénitienne.	Portrait de Bayard	7	503
Pannini (Gio. Paolo). .	Romaine . .	Ruines d'architecture.	1	64
idem.	*idem*. . .	Ruines de l'antique Rome. . . .	4	249
Parmesan (F. Mazzuoli dit le). . . .	Parmesane .	La Sainte Famille.	2	121
idem.	*idem*. . .	Jésus servi par les Anges. . . .	9	595
Patel (le Père) . . .	Française. .	Moyse exposé sur les Eaux. . .	10	719
idem.	*idem*. . .	Moyse enterrant l'Egyptien. . .	10	706
idem.	*idem*. . .	Un Paysage.	3	214
idem.	*idem*. . .	Un Paysage.	6	382
Perino del Vaga (P. Bonaccorsi). . . .	Romaine . .	Le Combat des Muses et des Piérides.	10	692
Pesarese (Simone Cantarini dit le). . . .	Bolonaise. . .	Le Repos de la Sainte Famille . .	4	284
Pietre de Cortone (P. Berrettini)	Romaine . .	Sainte Martine.	6	373
Piombo (Fra Bastiano del).	Vénitienne .	Bandinelli sculpteur	4	257
idem.	*idem*. . .	La Visitation de la Vierge. . . .	7	469
Poel (Van der). . .	Hollandaise.	Une ferme	3	172
Poelemburg (Corneil.)	Hollandaise.	La Vierge, l'enfant Jésus et les Anges	7	483
idem.	*idem*. . .	Le martyre de Saint Etienne. . .	9	585
idem.	*idem*. . .	Le Bain de Diane	6	364
idem.	*idem*. . .	Mercure et Hersé	6	394
idem.	*idem*. . .	Les Apprêts du jugement de Pâris.	6	406
idem.	*idem*. . .	Paysage	2	88
idem.	*idem*. . .	Paysage	3	178
idem.	*idem*. . .	Les Baigneuses	3	208
idem.	*idem*. . .	Les Baigneuses	4	244
Polidoro Caldara da Carravaggio . . .	Romaine. . .	Psyché présentée à Jupiter. . .	10	649
Pontorme (Jacopo Carrucci, dit le) . . .	Florentine. .	Portrait d'un graveur.	2	83
Porbus le fils (Franç.).	Flamande. .	Cérémonie religieuse	8	561
Potter (Paul). . . .	Hollandaise.	Animaux dans une prairie. . . .	2	76
idem.	*idem*. . .	Deux chevaux à l'auge	5	322
idem.	*idem*. . .	Une ferme	6	412
idem.	*idem*. . .	Bœufs et Moutons dans un pré . .	7	478
idem.	*idem*. . .	L'Hôtellerie.	8	514
Poussin (Gaspard Dughet Neveu du). .	Française. .	Paysage (chasseur et lévriers). .	8	575
idem.	*idem*. . .	Paysage	4	286
idem.	*idem*. . .	Paysage	7	502
idem.	*idem*. . .	Paysage	9	604
Poussin (Nicolas) . .	Française. .	Le portrait du Poussin	4	221

NOMS DES PEINTRES.	ECOLES.	SUJETS.	N.° du vol.	Numéros des Planches.
Poussin (Nicolas). .	Française. .	Le Paradis terrestre	8	538
idem.	*idem*. . .	Boos et Ruth	4	256
idem.	*idem*. . .	La Grappe de la terre promise. .	4	238
idem.	*idem*. . .	Le Déluge	9	597
idem.	*idem*. . .	Rebecca et Eliezer	1	49
idem.	*idem*. . .	Moïse sauvé des eaux	3	169
idem.	*idem*. . .	Moïse foulant aux pieds la couronne de Pharaon.	5	307
idem.	*idem*. . .	La Verge d'Aaron changée en serpent.	10	679
idem.	*idem*. . .	La peste des Philistins.	2	127
idem.	*idem*. . .	Le Jugement de Salomon. . . .	8	541
idem.	*idem*. . .	Saint Jean baptisant sur les bords du Jourdain.	1	1
idem.	*idem*. . .	Le Repos de la Sainte Famille. .	7	487
idem.	*idem*. . .	Le Repos de la Sainte Famille . .	8	524
idem.	*idem*. . .	Les Aveugles de Jéricho.	10	655
idem.	*idem*. . .	L'Assomption de la Vierge . . .	8	559
idem.	*idem*. . .	Le Ravissement de Saint Paul. .	6	409
idem.	*idem*. . .	Saphire.	10	685
idem.	*idem*. . .	Le Triomphe de Flore	3	199
idem.	*idem*. . .	L'Education de Bacchus	4	241
idem.	*idem*. . .	Echo et Narcisse.	4	283
idem.	*idem*. . .	Mars et Vénus.	4	259
idem.	*idem*. . .	Mars et Rhea	4	223
idem.	*idem*. . .	La mort d'Euridice.	1	10
idem.	*idem*. . .	Diogène jetant sa coupe.	9	610
idem.	*idem*. . .	Le jeune Pyrrhus sauvé.	10	667
idem.	*idem*. . .	L'Enlèvement des Sabines. . . .	10	697
idem.	*idem*. . .	Les Bergers d'Arcadie	2	109
idem.	*idem*. . .	Le Tems fait triompher la Vérité.	6	385
idem.	*idem*. . .	Une Bacchanale.	5	331
Pynacker (Adam). .	Hollandaise.	Halte de voyageurs.	4	227
idem.	*idem*. . .	Une Barque à l'ancre..	10	713
Raphaël Sanzio . . .	Romaine . .	Jules II.	1	65
idem.	*idem*. . .	Portrait de Léon X.	2	107
idem.	*idem*. . .	Portrait du comte Castiglione . .	5	359
idem.	*idem*. . .	Portrait d'un jeune homme . . .	6	371
idem.	*idem*. . .	Vision d'Ezéchiel.	3	187
idem.	*idem*. . .	La Vierge découvrant l'Enfant Jésus.	4	230
idem.	*idem*. . .	La Belle Jardinière.	6	427
idem.	*idem*. . .	La Sainte Famille.	10	709
idem.	*idem*. . .	La Vierge, l'Enfant Jésus et Saint Jean.	2	103
idem.	*idem*. . .	L'enfant Jésus caressant Saint Jean.	1	56
idem.	*idem*. . .	Le sommeil de Jésus	4	217
idem.	*idem*. . .	La Vierge au Donataire.	9	607
idem.	*idem*. . .	La Transfiguration.	10	715

NOMS DES PEINTRES.	ÉCOLES.	SUJETS.	N.° du vol.	Numéros des Planches.
Raphaël (Sanzio) . .	Romaine . .	Saint Michel.	4	235
idem.	*idem*. . .	Saint Georges	1	19
idem.	*idem*. . .	Sainte Cécile	3	173
idem.	*idem*. . .	La Foi	4	255
idem.	*idem*. . .	L'Espérance.	3	183
idem.	*idem*. . .	La Charité	3	207
Rembrandt (Van-Rhyn)	Hollandaise .	Portrait de Rembrandt	4	263
idem.	*idem*. . .	Portrait de Rembrandt	5	329
idem.	*idem*. . .	Portrait de Rembrandt	5	353
idem.	*idem*. . .	L'Epouse de Rembrandt.	6	395
idem.	*idem*. . .	Portrait de Coppenol	6	413
idem.	*idem*. . .	Portrait d'un jeune homme. . . .	7	461
idem.	*idem*. . .	Tete de jeune homme.	1	59
idem.	*idem*. . .	Tete d'homme.	1	71
idem.	*idem*. . .	Tête de femme	1	35
idem.	*idem*. . .	Tête de vieillard.	1	17
idem.	*idem*. . .	Portrait de femme.	5	311
idem.	*idem*. . .	Portrait d'un guerrier	6	377
idem.	*idem*. . .	Portrait d'homme	2	131
idem.	*idem*. . .	Portrait d'un vieillard	2	119
idem.	*idem*. . .	Jacob bénit les enfans de Joseph. .	6	374
idem.	*idem*. . .	Tobie prosterné devant l'Ange . .	2	141
idem.	*idem*. . .	La Présentation au Temple . . .	5	325
idem.	*idem*. . .	Les Pélerins d'Emmaüs	8	507
idem.	*idem*. . .	Le Bon Samaritain.	5	314
idem.	*idem*. . .	Saint Mathieu	8	509
idem.	*idem*. . .	Le Prisonnier en colère	7	437
idem.	*idem*. . .	Le Philosophe en méditation. . .	4	261
idem.	*idem*. . .	Le Philosophe en méditation. . .	8	575
idem.	*idem*. . .	Le Ménage du menuisier	5	291
idem.	*idem*. . .	La Famille du Bûcheron	6	410
idem.	*idem*. . .	Portrait d'un Rabbin	5	323
idem.	*idem*. . .	Un Paysage.	8	508
idem.	*idem*. . .	Un grand Paysage	9	581
Roos (Jean Henri). .	Allemande. .	Un Paysage.	5	358
Rosa (Salvator) . . .	Napolitaine .	L'Ange et Tobie.	2	111
Rottenhamer (Jean) .	Allemande. .	Le Repos en Egypte	9	632
Rubens (Pierre Paul).	Flamande. .	Nicolas Rockox.	1	11
idem.	*idem*. . .	Une Sainte Famille	2	140
idem.	*idem*. . .	L'Elévation en Croix.	10	703
idem.	*idem*. . .	La Descente de Croix.	5	289
idem.	*idem*. . .	La Déposition de Croix.	1	67
idem.	*idem*. . .	Jésus montrant ses plaies à Saint Thomas.	1	44
idem.	*idem*. . .	Saint Roch	3	175
idem.	*idem*. . .	Vénus et Adonis.	7	470
Ruisdael (Jacques) .	Hollandaise .	Le Coup de Soleil après la pluie. .	1	70
idem.	*idem*. . .	Vue d'un Torrent.	6	424

NOMS DES PEINTRES.	ÉCOLES.	SUJETS.	N.° du vol.	Numéros des Planches.
Ruisdael (Jacques). .	Hollandaise.	Un paysage	7	442
idem.	*idem*. . .	Vue d'une forêt	9	598
idem.	*idem*. . .	Un Paysage agreste.	9	622
Sacchi (Andrea) . .	Romaine . .	Saint Romuald et ses Disciples. .	3	157
Santerre (J. Baptiste).	Française. .	Suzanne au Bain.	8	553
Schalken (Godefroy).	Hollandaise .	Un effet de lumière	3	184
idem.	*idem*. . .	Le médecin aux urines.	6	387
Schidone (Bartol.). .	Parmesane. .	Repos de la Sainte Famille . . .	8	566
idem.	*idem*. . .	Le Christ au Tombeau	1	43
idem.	*idem*. . .	Le Christ au Tombeau	8	517
Silvestre (Louis) . .	Française. .	Saint Benoît ressuscitant un enfant.	3	188
Sirani (Elisabetta). .	Bolonaise.. .	L'Amour endormi	1	33
Slingelandt (Pierre-Van)	Hollandaise .	Une famille hollandaise.	9	627
Solari (Andrea). . .	Milanaise . .	La Vierge alaitant l'Enfant Jésus	10	656
Spada (Leonello) . .	Bolonaise . .	Chasteté de Joseph	3	152
idem.	*idem*. . .	L'Enfant prodigue	1	13
idem.	*idem*. . .	La Décolation de Saint Christophe.	4	218
Stéen (Jean)	Hollandaise.	Une femme à laquelle un médecin tâte le poulx.	5	327
idem.	*idem*. . .	Les plaisirs de chaque âge . . .	9	620
idem.	*idem*. . .	Une Réunion joyeuse..	10	651
Steinweyck le fils (H.)	Hollandaise .	Jésus chez Marthe et Marie. . .	10	664
Stella (Jacques). . .	Française. .	J. C. recevant la Vierge dans le ciel	3	146
idem.	*idem*. . .	Clélie prête à passer le Tibre. . .	2	115
Subleyras (Pierre). .	Française. .	Saint Benoît ressuscitant un enfant.	6	403
Swanevelt (Herman) .	Hollandaise .	Un Paysage.	5	292
Teniers le vieux (Dav.)	Flamande . .	Le Joueur de cornemuse	2	74
Teniers le jeune (Dav.)	Flamande. .	Le reniement de Saint Pierre . .	9	615
idem.	*idem*. . .	L'Enfant prodigue à table. . . .	1	21
idem.	*idem*. . .	Les Œuvres de miséricorde . . .	2	104
idem.	*idem*. . .	Le Chimiste dans son laboratoire.	5	357
idem.	*idem*. . .	Une cuisine	6	393
idem.	*idem*. . .	Les Joueurs de cartes.	2	135
idem.	*idem*. . .	Un estaminet	8	549
idem.	*idem*. . .	L'intérieur d'un estaminet. . . .	6	423
idem.	*idem*. . .	Portrait d'homme.	4	281
idem.	*idem*. . .	Le Fumeur	5	315
idem.	*idem*. . .	Le Remouleur.	5	333
idem.	*idem*. . .	Les Chaumières.	9	629
Terburg (Gerard). .	Hollandaise.	Une Dame à sa toilette.	5	350
idem.	*idem*. . .	La Musicienne.	6	386
idem.	*idem*. . .	Trompette attendant des ordres .	9	621
idem.	*idem*. . .	Un militaire offrant de l'argent à une jeune femme	9	645
Tintoret (J. Robusti, dit le)	Vénitienne .	Portrait du Tintoret	5	299
idem.	*idem*. . .	Le Christ descendu de la Croix. .	10	681

NOMS DES PEINTRES.	ECOLES.	SUJETS.	N.° du vol.	Numéros des Planches.
Titien (Tiziano Vecellio dit le).	Vénitienne .	Le cardinal Hippolyte de Médicis en habit militaire	1	41
idem.	*idem*. . .	François Ier, roi de France. . .	6	431
idem.	*idem*. . .	Le Titien et sa maîtresse	7	455
idem.	*idem*. . .	Portraits d'Alphonse d Avalos et de sa Maîtresse.	10	711
idem.	*idem*. . .	Portrait d'homme	7	449
idem.	*idem*. . .	La Vierge au lapin.	7	493
idem.	*idem*. . .	La Vierge, Jésus, Saint Jean et Sainte Agnès	10	674
idem.	*idem*. . .	Le couronnement d'épines. . . .	7	457
idem.	*idem*. . .	Le Christ porté au tombeau. . .	9	619
idem.	*idem*. . .	Martyre de Saint Laurent. . . .	10	691
idem.	*idem*. . .	Martyre de Saint Pierre, Dominicain	2	133
idem.	*idem*. . .	Ex Voto	9	589
Ulft (Jacques Van-der)	Hollandaise .	Une porte de ville.	8	526
Uliet (Henri Van) .	Hollandaise .	Tête de jeune homme.	1	29
Valentin (Moïse). . .	Française. .	Le Denier de César	1	20
idem.	*idem*. . .	Saint Mathieu.	2	92
idem.	*idem*. . .	Saint Marc	2	129
idem.	*idem*. . .	Saint Luc.	3	165
idem.	*idem*. . .	Saint Jean.	3	191
idem.	*idem*. . .	Un concert	8	542
idem.	*idem*. . .	Un concert	9	590
Van-Loo (Carle) . .	Française. .	Le mariage de la Vierge	1	8
Velde (Adrien Van-den).	Hollandaise .	Promenade du prince d'Orange. .	2	93
idem.	*idem*. . .	Paysage	2	112
idem.	*idem*. . .	Vue de la plage de Schevelingen .	8	532
idem.	*idem*. . .	Paysage et animaux	9	580
Velde (Guillaume Van-den)	Hollandaise .	Une Marine.	10	670
Vernet (Joseph) . .	Française. .	Vue du pont et du château Saint-Ange.	2	100
idem.	*idem*. . .	Vue du *Ponte Rotto*	5	298
idem.	*idem*. . .	La Bergère des Alpes.	5	316
idem.	*idem*. . .	La Cascade	1	58
idem.	*idem*. . .	Un brouillard..	3	148
idem.	*idem*. . .	Le Torrent	3	160
idem.	*idem*. . .	Le Naufrage.	4	280
idem.	*idem*. . .	Vue d'un port de mer pendant le brouillard.	10	652
idem.	*idem*. . .	Un clair de lune.	10	676
idem.	*idem*. . .	Un paysage	8	563
Veronèse (Alessandro Turchi dit Alexandre).	Vénitienne .	Le Déluge.	10	668
idem.	*idem*. . .	La femme adultère.	9	633

NOMS DES PEINTRES.	ÉCOLES.	SUJETS.	N.° du vol.	Numéros des Planches.
Véronèse (Al. Turchi).	Vénitienne .	La mort de Marc-Antoine	1	31
idem	*idem*. . .	Jupiter et Léda	9	579
Veronèse (Paolo Caliari)	Vénitienne .	Loth et ses Filles sortant de Sodôme.	10	650
idem.	*idem*. . .	Repas chez Levi.	4	247
idem.	*idem*. . .	Les Noces de Cana	9	601
idem.	*idem*. . .	Le Christ portant sa Croix . . .	9	608
idem.	*idem*. . .	Jésus porté au tombeau	9	637
idem.	*idem*. . .	La Vierge, Saint François , Saint Jérôme.	7	481
Vouet (Simon) . . .	Française. .	La Vierge, l'Enfant Jésus et Saint Jean	7	500
Voys (Adrien de) . .	Hollandaise.	Un chasseur assis	1	15
Werff (Adr. Van-der).	Hollandaise.	La mort d'Abel	5	349
idem.	*idem*. . .	La chasteté de Joseph.	3	206
idem.	*idem*. . .	La fuite en Egypte.	1	68
idem.	*idem*. . .	Le Repos de la Sainte Famille . .	7	464
idem.	*idem*. . .	La Madelaine dans le désert. . .	4	272
idem.	*idem*. . .	Séleucus couronnant Antiochus .	6	392
idem.	*idem*. . .	Pâris et Œnone	2	128
idem.	*idem*. . .	Les Nymphes dansant	2	122
idem.	*idem*. . .	Diane	7	489
Witte (Emmanuel de).	Hollandaise .	Intérieur d'une Eglise	1	45
idem.	*idem*. . .	Vue de l'Eglise de Delft.	3	167
Wouvermans (Phil.).	Hollandaise .	Choc de cavalerie	1	69
idem.	*idem*. . .	Engagement d'infanterie avec de la cavalerie	6	429
idem.	*idem*. . .	La chasse au cerf.	4	232
idem.	*idem*. . .	La Vue d'un parc.	4	262
idem.	*idem*. . .	Halte de chasseurs	5	352
idem.	*idem*. . .	La sortie de l'hôtellerie.	8	539
idem.	*idem*. . .	Départ pour la chasse au Faucon.	9	616
idem.	*idem*. . .	Le maréchal ferrant	8	551
idem.	*idem*. . .	Le maréchal ferrant	8	562
idem.	*idem*. . .	Les foins	2	99
idem.	*idem*. . .	Voiture chargée de foins	9	647
idem.	*idem*. . .	Le Repos des Moissonneurs . . .	7	495
idem.	*idem*. . .	Halte des voyageurs villageois . .	7	460
idem.	*idem*. . .	Le manège	2	81
idem.	*idem*. . .	Les Marchands de poissons. . .	6	388
idem.	*idem*. . .	Halte de Bohémiens	9	634
Wynants (Jean). . .	Hollandaise .	Paysage.	5	310
idem.	*idem*. . .	Paysage.	6	370
idem.	*idem*. . .	Paysage.	8	550
Zustris (Lambert). .	Allemande .	Vénus et l'Amour	1	37

TABLE.

CONTENANT le nom des Statues, Groupes, Bustes, Bas-reliefs, etc., gravés dans l'ouvrage; le Numéro du Volume où ils se trouvent; et celui de la Planche qui en offre la représentation.

SCULPTURES.

SUJETS.	DÉSIGNATION.	N.° du vol.	Numéros des Planches.
Cérès	Statue	1	36
Cérès colossale	*idem.*	3	186
Clio	*idem.*	2	144
La Comédie	Buste	1	54
Cupidon	Statue	5	342
Démosthènes	Buste	6	372
Démosthènes	Statue	9	600
Diane	*idem.*	6	366
Didius Julien	*idem.*	10	678
Dieu marin, dit l'Océan	Buste	5	330
Discobole	Statue	1	30
Discobole en repos	*idem.*	2	78
Domitia sous la figure d'Hygie	*idem.*	6	426
L'Enfant à l'Oie	Groupe	2	138
Erato	Statue	2	132
Esculape et Télesphore	Groupe	4	252
Esculape	Statue	7	462
Euripide	Buste	1	42
Euripide	Statue	8	540
Euterpe	*idem.*	3	180
Euterpe	*idem.*	6	408
Faune (jeune)	*idem.*	1	48
Faune chasseur	Bas-relief	5	354
Faune à l'enfant	Groupe	7	450
Faune jeune jouant de la flûte	Statue	7	474
Faune avec la panthère	Groupe	9	606
Festin de Bacchus	Bas-relief	6	414
Flore du capitole	Statue	8	552
Galba	Buste	8	570
Galien empereur	*idem.*	9	594
Génie funèbre	Statue	7	480
Gladiateur (le)	*idem.*	8	560
Guerrier blessé, dit le Gladiateur mourant	*idem.*	3	204
Hercule et Téléphe	Groupe	4	240
Hermaphrodite	Statue	7	444
Homère	Buste	1	42
Hippocrate	*idem.*	4	288
Hygie	Statue	6	402
Hygie	*idem.*	6	426
Jason dit Cincinnatus	*idem.*	5	324
Junon du Capitole	*idem.*	4	222
Jupiter	Buste	5	330
Laocoon et ses fils	Groupe	10	720
Leucothée	Statue	5	306
Livie en Muse	*idem.*	9	636
Livie en Cérès	*idem.*	10	666
Livie en Cérès	*idem.*	10	690
Lucius Vérus	Buste	7	456
Marcus Aurélius	*idem.*	7	456

SUJETS.	DÉSIGNATION.	N.° du vol.	Numéros des Planches.
Mars	Statue	2	114
Matrone romaine	*idem.*	3	156
Méléagre	*idem.*	8	516
Melpomène	*idem.*	3	174
Melpomène colossale	*idem.*	9	642
Menandre poëte	*idem.*	7	492
Mercure dit l'Antinoüs du Belvédère	*idem.*	3	168
Mercure	*idem.*	5	294
Messaline, mère de Britannicus	*idem.*	7	504
Miltiade	Hermès	7	498
Minerve	Statue	1	60
Minerve, dite la Pallas de Velletri	*idem.*	3	192
Minerve	Buste	5	348
Minerve	Statue	9	612
Ministre de Mithra	*idem.*	4	276
Muses (Tombeau des), sarcophage	Bas-relief	3	161
Partie latérale du même tombeau	*idem.*	3	162
Les Néréïdes, sarcophage	*idem.*	5	317
Partie latérale du sarcophage	*idem.*	5	318
Néron jeune	Buste	9	594
Le Nil	Groupe	10	696
Une Nymphe	Statue	3	210
Omphale	Buste	6	396
L'Orateur romain	Statue	1	6
Panathénées	Bas-relief	2	108
Pâris	Buste	6	396
Un Paysan qui éventre un chevreuil	Groupe	10	654
Pittacus	Buste	10	702
Polymnie	Statue	2	120
Posidippe	*idem.*	8	534
Pupien	*idem.*	8	576
Romain inconnu	Buste	5	312
Romaine, jeune dame	Statue	4	228
Rome	Buste	10	666
Sabine impératrice	Statue	10	708
Sacrificateur Romain	*idem.*	6	432
Sacrifice dit *Suovetaurilia*	Bas-relief	4	264
Sérapis	Buste	5	348
Sextus de Chéronée	Statue	5	300
Socrate	Buste	3	150
Thalie	Statue	5	360
Thémistocle	Hermès	7	498
Terpsichore	Statue	7	486
Tibère	*idem.*	5	336
Le Tibre	Groupe	9	618
Le Torse du Belvédère	Torse	9	630
La Tragédie	Buste	1	54
Uranie	Statue	1	72
Vénus au bain	*idem.*	1	24

FIN DE LA TABLE GÉNÉRALE.

ERRATA POUR LES PLANCHES DES DIX VOLUMES.

TROISIÈME VOLUME.

Minerve, statue. Planche 102, *lisez* 192.

CINQUIÈME VOLUME.

Rembrandt. Planche 323, *lisez* Lievens.

SIXIÈME VOLUME.

Claude Lorrain. Vue du *Campo Vaccino*, Planche 429, *lisez* 430.

SEPTIÈME VOLUME.

Glauber. Paysage. Planche 478, *lisez* 479
Léonard de Vinci. Un portrait de femme, 469, *lisez* 473.

HUITIÈME VOLUME.

Apollon Lycien. Planche 566, *lisez* 564.
Bloemen. Paysage. Planche 558, *lisez* 556.
Both. Planche 572, *lisez* 568.
Bourdon. Planche 559, *lisez* 557.
Corrège. Planche 567, *lisez* 565.
Coypel. Planche 569, *lisez* 567.
Fabricius. Planche 556, *lisez* 554.
Flore. Planche 554, *lisez* 552.
Galba. Planche 572, *lisez* 570.
Gladiateur. Planche 560, *lisez* 558.
Inconnu. Planche 557, *lisez* école flamande, planche 555.
Le Brun. Planche 571, *lisez* 569.
Le Sueur. Planche 562, *lisez* 560.
Idem. Planche 573, *lisez* 571.
Idem. Planche 574, *lisez* 572.
Metzu. Planche 576, *lisez* 574.
Porbus. Planche 563, *lisez* 561.
Poussin Gaspard. Planche 577, *lisez* 575.
Poussin Nicolas. Planche 561, *lisez* 559.
Pupien. Planche 578, *lisez* 576.
Rembrandt. Planche 575, *lisez* 573.
Santerre. Planche 555, *lisez* 553.
Schedone. Planche 568, *lisez* 566.
Vernet. Planche 565, *lisez* 563.
Wouvermans. Planche 564, *lisez* 562.

NEUVIÈME VOLUME.

Faës. Planche 622, *lisez* 623.

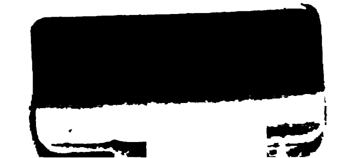
DIXIÈME VOLUME.

Poussin Nicolas. Planche 655, les aveugles de Géricho, *lisez* Jéricho.
Titien. Planche 711, portrait d'Alphonse d'Avalon, *lisez* d'Avalos.

89037967841

b89037967841a

ER 1/2/96




89037967841
b89037967841a